اساطیری ادب میں سائنس کے مضمرات

تحقیقی مقالہ

برائے پی۔ ایچ۔ ڈی ڈگری

مقالہ نگار

بی رگھوتم راؤ ایم۔اے، ایم کام

نگران

ڈاکٹر سید شاہ مدار ۔ ایم۔اے۔ پی ایچ ڈی

صدر شعبہ اردو کوئمپو یونیورسٹی، شنکر گھٹہ ضلع شیموگہ

۲۰۱۱ء

شعبہ اردو کوئمپو یونیورسٹی، شنکر گھٹہ ۵۷۷۴۵۱

ضلع شیموگہ

بسم اللہ الرحمن الرحیم

پیشِ نظر کتاب ہمارے واٹس ایپ گروپ کے سکالرز کی طلب پہ سافٹ میں تبدیل کی گئی ہے۔ مصنفِ کتاب کے لیے نیک خواہشات کے ساتھ سافٹ بنانے والوں کے حق میں دعائے خیر کی استدعا ہے۔

زیرِ نظر کتاب فیس بک گروپ "کتب خانہ" میں بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے۔
گروپ کا لنک ملاحظہ کیجیے :

https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share



میر ظہیر عباس روستمانی

03072128068

ASATEERI ADAB MEIN SCIENCE KE MUZMIRAT

THESIS

Submitted by

B. RAGHOTHAM RAO
MA,M.Com,IFS(Retd)

To

KUVEMPU UNIVERSITY

For the award of the degree of Doctor of Philosophy in Urdu

Under the guidance of

Dr. SYED SHA MADAR
MA,Ph.D
Professor & Chairman
Department of P G Studies and Research in Urdu
Kuvempu University , Shankaraghatta

2011

Department of P G Studies and Research in Urdu
Jnana Sahyadri, Kuvempu University ,
Shankaraghatta- 577451
Shimoga Dist Karnataka

اساطیری ادب میں سائنس کے مضمرات

CERTIFICATE

This is to certify that the thesis entitled "Asateeri Adab Mein Science Ke Muzmirat" is the result of bonafide and original research work carried out by Mr. B. Raghotham Rao under my supervision and guidance in fulfillment of the requirement for the award of the degree of Doctor Of Philosophy In Urdu Of The Kuvempu University, Shankaraghatta. It is further certify that the same has not been submitted to any other university or institution for the award of any degree.

Place: Shankaraghatta

Date: **18-04-2011**

Signature of Guide

Dr, Syed Sha Madar,
Professor/Chairman,
Department of P G studies and Research in Urdu,
Kuvempu university Shankaraghatta

DECLARATION

I, here-by declare that, the thesis entitled "Asāṭeeri Aḍab Mein Science Ke' Muzmirāṭ" is the original and independent record of research - work under-taken by me under the guidance of Prof. Syeḍ Sha Maḍār, Chairman, Department of P G Studiesand Research in Urḍu, Kuvempu University, Shankaraghatta, and has not been submitted in part or in full for the award of any other degree of this University or any other University.

Place: Shankaraghatta,

Date: **18-04-2011.**

Signature

Of Research scholar

تمہید

خالق کائنات کے حضور میں سجدۂ شکر ادا کرنا میرا اخلاقی فریضہ ہے کہ اس نے مجھ ہیچ مدان کو اتنی ہمت وجرأت عطا فرمائی کہ میں پی ایچ ڈی کا مقالہ لکھنے جیسے عظیم کام کو سرانجام دے سکوں۔ اس کا فضل وکرم شامل حال نہ ہوتا تو یقیناً اتنا عظیم کام مجھ سے ناممکن تھا۔ اسی کی بارگاہ میں نذرانۂ تشکر ادا کرنے کے بعد میری بات کو ارباب علم وفن کی خدمت میں پیش کرنے کی ہمت کر رہا ہوں۔ مجھے امید ہے کہ میری کوشش ارباب علم وفن کو پسند آئے گی اور وہ مجھے اپنی دعاؤں سے نوازیں گے۔

یہ میری خوش نصیبی ہے کہ میرے آبائی وطن، مقام پیدائش اور تعلیمی اداروں کا تعلق سابق ریاست حیدرآباد (دکن) سے ہے۔ ابتدائی، فوقانی و انٹر میڈیٹ تک میرا ذریعہ تعلیم اردو رہا۔ بالآخر ۱۹۵۴ء میں جامعہ عثمانیہ سے سائنس کی ڈگری حاصل کی، جہاں تمام مضامین کی تدریس اردو کے ذریعہ کی جاتی تھی۔

اگر چہ راقم السطور کی مادری زبان کنڑ ہے، ریاست حیدرآباد کے ماحول اور ذریعہ تعلیم کی وجہ سے اردو سے میرا شغف بڑھتا گیا۔ یوں بھی اردو سے چاہت ورثہ میں ملی۔ میرے والد آنجہانی سیش گر راؤ دیسائی (وکیل) نے بھی اردو میں ہی تعلیم حاصل کی، اور والدہ (جن کے والد ریاست حیدرآباد کے ایک سمستھان کے دیوان تھے) کی ابتدائی تعلیم بھی اردو کے ذریعہ ہی ہوئی تھی۔ اردو کے ممتاز رباعی گو شاعر،

راگھویندر راؤجذبؔ عالم پوری میرے خالو تھے۔

میں نے محکمۂ جنگلات میں آئی یف یس کی حیثیت وظیفہ یاب ہونے کے بعد اردو یم اے میں داخلہ لیا۔ اس میں امتیازی حیثیت سے کامیاب ہونے کے بعد یم کام کے کورس میں داخلہ لیا۔ اسے بھی خالق کائنات کا فضل و کرم اور پر خلوص احباب کی دعاؤں کا اثر کہئے کہ اس امتحان میں بھی امتیازی حیثیت سے کامیابی نصیب ہوئی۔ ملازمت سے پہلے ہی جناب وہاب عندلیب، جناب مجتبٰی حسین، جناب حمید الماس، جناب مخدوم محی الدین، جناب قدیر زماں اور مغنی تبسم وغیرہ احباب علم وفن سے دوستانہ تعلقات رہے اور محترمہ زینت ساجدہ جیسی شفیق اور لائق استاد کی شاگردی اختیار کرنے کی وجہ سے مجھے تحقیق وتنقید سے دلچسپی پیدا ہو چلی تھی۔ اردو یم اے کی تعلیم کے دوران ہمارے قابل احترام اساتذہ کی عنایتوں کے صدقے میں تحقیق اورتنقید سے اورزیادہ دلچسپی پیدا ہوئی یہاں تک کہ اسی دلچسپی کی بدولت مجھے تحقیقی کام کرنے کا شوق پیدا ہوا۔ ارباب شعر وادب سے گفت وشنید کے بعد جب میں نے استادِمحترم ڈاکٹرسید شاہ مدارعقیل صاحب سے تحقیق کے سلسلے میں میری رہنمائی کرنے کی آرزو ظاہر کی تو انہوں نے اپنی بے انتہا ادبی مصروفیات کے باوجود میری ہمت افزائی کی اور اپنی رضامندی کا بھی اظہار کیا۔

میری ذاتی دلچسپی اور فطری رجحان کے ساتھ ساتھ ہندی، اردو، کنڑ، تلگو، انگریزی اور سنسکرت زبانوں میں مہارت کے مدنظر یہ طے کیا گیا کہ اساطیری ادب کے مطالعہ کو میری تحقیق کا موضوع بناؤں۔ بعد از جستجوئے بسیار متفقہ طور پر میرے لئے تحقیق کا موضوع ''اساطیری ادب میں سائنس کے مضمرات'' طے کیا گیا۔ موضوع دقیق ضرور تھا لیکن اساتذہ کی رہنمائی نے اسے آسان بنادیا اور میرا تحقیقی کام دن بدن دلچسپ اورتیز رفتار ہوتا چلا گیا۔ میرے تحقیقی مقالے کا تعارف پیش کرنے کے ارادے سے حسب ذیل امور ارباب علم وفن کی خدمت میں پیش کررہا ہوں ملاحظہ ہو:

یہ بات اظہر من الشمس ہے کہ اردو ادب میں اساطیری ادب کا کافی سرمایہ علامتوں کی شکل میں ،تراجم کی صورت میں اور اشاروں کنایوں کے ذریعہ ہر دور میں اور ہر معیاری فن کار کی تخلیقات میں موجود ہے۔اساطیری ادب کو اکثر قارئین ادبی سرمایہ نہیں بلکہ مذہبی سرمایہ سمجھ کر پڑھتے ہیں ۔اساطیری ادب پر مذہب اور تقدس کا لیبل چسپاں کر دینے کے بعد اس کے ادبی پہلو پس پردہ چلے گئے ہیں۔ بیسویں صدی میں خصوصی طور پر اساطیری ادب کی ادبیت کو محسوس کر کے اکثر شعرا و افسانہ نویسوں نے اس سے استفادہ کیا اور اساطیری کرداروں ، واقعات اور مقامات کے استعمال سے اپنے ادب کو وسعت اور بلندی عطا کرنے کی کوشش کی۔اساطیری ادب کی اس پہلو سے قطع نظر جب راقم الحروف نے اس کی سائنٹفک پہلو کا جائزہ لیا تو اندازہ ہوا کہ اساطیری ادب میں سائنس سے وابستہ کئی نکات موجود ہیں جن پر اب تک کسی بھی محقق یا نقاد کی نظر نہیں گئی ہے۔اس کا مطلب بالکل یہ نہیں ہے کہ کسی کو اس کے سمجھنے کی صلاحیت نہیں ہے بلکہ ناقدین اور محققین نے اساطیری ادب میں بین السطور جھانکنے کی کبھی کوشش نہیں کی شاید اس کی وجہ یہ بھی ہو کہ ممکن ہے ایسا کرنا ہمارے عقائد کی دکھتی رگ پر انگلی رکھنے والی بات ہو جائے۔ جب اس پہلو پر غور کیا گیا اور اپنے نگران کار سے مشورہ کیا گیا تو انہوں نے اس موضوع کے سائنسی پہلوؤں کی نشاندہی کرنے کو اساطیری ادب میں ایک نئے باب کے روشن کرنے کے مصداق قرار دیا اور ہمت بندھائی کہ اس موضوع کو زیر بحث لایا جائے تا کہ اساطیری ادب کے وہ گوشے منظر عام پر آ جائیں جو اب تک پردہ راز کا حصہ بنے ہوئے ہیں۔

جب اساطیر کو موضوع بنا کر تحقیقی و تنقیدی کام کرنے کا پختہ ارادہ کر لیا گیا تو سب سے پہلا سوال یہ اٹھا کہ اساطیر میں کس کس کو شامل کیا جائے۔اساطیر کا ذخیرہ ہر زبان میں موجود ہے۔اساطیری ادب کی حد بندی کے بغیر یہ ناممکن ہے کہ اس پر تحقیقی کام کیا جائے۔اساطیر کا دائرہ بہت وسیع ہے۔دوسرا اہم مسئلہ یہ درپیش ہوا کہ جب ہم اردو

میں یہ کام کرنے والے ہیں تو یہ دیکھنا بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ اس زبان کے ادب پر کونسے کونسے اساطیر کا اثر غالب ہے۔ ایک سوال اساطیر کی حد بندی تھا تو دوسرا سوال اساطیری ادب کی تحریر کے عہد کا تعین درپیش تھا۔ ان دونوں مسائل کا حل تلاش کرنے کے سلسلے میں کافی گفت وشنید کے بعد یہ طے کیا گیا کہ سب سے پہلے اس مقالے میں ان اساطیر کو زیر بحث لایا جائے گا جن کا تعلق ہندوستان سے ہے۔ دوسرے مقام پر عربی اور فارسی ادب سے ماخوذ ترجمہ شدہ جو اساطیری ادب اردو میں موجود ہے اس کو زیر بحث لایا جائے۔ ہندوستانی اساطیری ادب میں سب سے اول مقام تو وید کو حاصل ہے۔ دوسرے مقام پر راماین اور مہا بھارت کو رکھا جا سکتا ہے۔ یہ تین ماخذات اس مقالے کے بنیادی مواد کی حیثیت رکھتے ہیں۔

اس کے بعد عربی اور فارسی ادب سے ماخوذ تراجم کا جائزہ لیا گیا تو محسوس ہوا کہ مترجمین نے ان زبانوں کے اساطیری ادب کو اردو میں داستانوں کی شکل میں پیش کیا ہے۔ اب سوال اٹھا کہ داستانوں کو اساطیر میں شامل کیا جائے یا نہیں۔ یہ مسئلہ بہت زیادہ غور طلب تھا بعد از مشورۂ بسیار یہ طے کیا گیا کہ داستانوی ادب میں بھی اساطیری خصوصیات پائی جاتی ہیں اس لئے داستانوں کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اکثر داستانیں بجائے خود اساطیری ادب سے ہی ماخوذ ہیں۔ جیسے کالی داس کا تحریر کردہ ڈرامہ شکنتلا، یہ ڈرامہ مہا بھارت کے ایک ضمنی قصے کو بنیاد بنا کر لکھا گیا ہے اس لئے اس قصے کو اس مقالے میں زیر بحث لایا جا سکتا ہے۔ اسی طرح نل دمینتی کے عشق کی داستان بھی مہا بھارت سے ماخوذ ہے غرض اسے بھی شامل کر لیا گیا۔ تو یہ فیصلہ لیا گیا کہ داستانوں کو بھی اساطیری ادب میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ فارسی اور عربی زبانوں سے ماخوذ داستانوں میں داستان الف لیلیٰ، طلسم ہوش ربا، داستان امیر حمزہ، داستان لیلیٰ مجنوں، داستان حاتم طائی۔ وغیرہ داستانوں سے استفادہ کر کے اس مقالے کو زینت بخشی گئی ہے۔

اردو ادب میں سے چند مثنویوں سے بھی استفادہ کیا گیا ہے جن میں مثنوی سحرالبیان اور مثنوی گلزارنسیم کے نام قابل ذکر ہیں۔ ان مثنویات کی تاریخ تصنیف بے شک جدید ہے لیکن اس کا مواد اوراس کے کرداروں میں اساطیری خصوصیات شامل ہیں اس لئے ان کو بھی بنیادی مواد میں شامل کر کے مقالے کو فوقیت عطا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

ہندوستان کے اساطیری ادب کے مطالعہ میں اگر ہم بنیادی مواد کی بات کریں تو وہ ادب صرف سنسکرت زبان میں دستیاب ہوگا۔ پھر سے ایک اور مسئلہ درپیش ہوا یہ کہ سنسکرت زبان میں مہا بھارت کا کونسا نسخہ مستند ہے اور کونسا غیر مستند۔ اسی طرح جب ہم راماین کا ذکر کریں گے تو بھی وہی سوال اٹھے گا۔ اس متنازعہ فیہ مسئلہ کو اس طرح آسان کرلیا گیا کہ مہابھارت اور راماین کے جو اردو یا ہندی تراجم اس وقت بازار میں دستیاب ہیں انہیں حاصل کرلیا گیا، اور اسی سے مواد اخذ کر کے ہمارے موضوع کے تحت اس کو زیر بحث لایا گیا۔ یہ عمل صرف آسانی کی خاطر نہیں ہوا ہے بلکہ موضوع کی ضرورت کے تحت اختیار کیا گیا ہے۔ کہنا یہ ہے کہ مقالے میں صرف وہی واقعات زیر بحث آئیں گے جن میں سائنس کے پہلو یا جھلکیاں نظر آئیں گی۔ اس مقالے میں واقعات کے مستند ہونے یا غیر مستند ہونے سے ہمیں کوئی غرض نہیں ہے۔ ہمارا مقصد واقعہ کی سائنٹفک اہمیت کو اجاگر کرنا ہے۔ اس لئے ہم نے کسی بھی نسخے کے مستند ہونے یا غیر مستند ہونے پر کوئی توجہ نہیں دی ہے بلکہ واقعات کو من وعن اخذ کر کے اس میں اپنے مقصد کے پہلو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔

اسی طرح جب ہم نے داستانوں کی تلاش شروع کی تو یوں کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ داستانوں کی تلاش ایک مہم کی طرح چلانی پڑی مہا بھارت اور راماین کا حصول قدرے آسان تھا کیوں کہ مذہبی پس منظر ہونے کی وجہ سے ان کتب کی اشاعت کا سلسلہ آج بھی جاری ہے۔ لیکن داستانوں کی اشاعت تقریباً بند ہو کر رہ گئی ہے۔ جدید

دور میں انسان ٹی وی اور دیگر تفریحات کی وجہ سے مطالعہ سے ہی بیزار ہے۔آج کتب کی اشاعت میں کافی فروغ ہوا ہے لیکن قاری کا فقدان بڑھتا جارہا ہے۔آج کا قاری مختصر ترین وقت میں زیادہ سے زیادہ مواد حاصل کر لینے کی فکر میں سرگرداں ہے اس لئے مختصر افسانے ،خاکے،انٹرویوز،غزلیں ،جدید نظمیں وغیرہ کے قاری تو دستیاب ہیں لیکن داستانوں کا قاری مکمل طور پر ناپید ہے۔اس صورت حال کے تحت کونسا پبلشر ہوگا جو داستانوں کو شائع کرنا پسند کرے گا۔غرض داستانوں کا بنیادی ادب مکمل طور پر دستیاب نہیں ہو سکا۔ چند داستانیں پرانی لائبریریوں اور کالجس کے کتب خانوں سے حاصل ہوئیں جن میں داستان امیر حمزہ کا شمار ہوتا ہے۔اس کے برعکس باقی مواد کی فراہمی میں تنقیدی کتب سے استفادہ کرنا پڑا۔

نگران کار سے مشورہ کر کے اس مقالے کو حسب ذیل پانچ ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے:۔

عنوان: اساطیری ادب میں سائنس کے مضمرات

پہلا باب: اساطیر :معنی ومفہوم

دوسرا باب: اساطیر کا علامتی پہلو

تیسرا باب: اساطیری ادب کی مقبولیت کے اسباب

چوتھا باب : اردو ادب میں اساطیر کا استعمال

پانچواں باب: اساطیری ادب میں سائنس کے مضمرات

ماحصل

کتابیات

مقالے کا پہلا باب اساطیر :معنی ومفہوم ہے۔اس باب میں اساطیر کے معنی کی تلاش کی گئی ہے اوراس سلسلے میں اساطیر پرلکھی گئی تنقیدی کتب اور کئی عدد لغت سے اقتباسات حاصل کر کے ان کو یکجا کیا گیا ہے تا کہ اس کے معنی واضح ہو جائیں۔

اساطیر کو انگریزی میں متھ (Myth) کہا گیا ہے جس کے معنی فرضی کہانیوں کے نکلتے ہیں۔ اس کہانیوں میں ما فوق الفطرت عناصر کا پایا جانا بھی لازمی سمجھا جاتا ہے۔ اساطیر کا تعلق بہت ہی قدیم دور سے ہے۔اس دور میں انسان عقل سے زیادہ عقیدے پر یقین رکھتا تھا اس لئے اس دور کے انسان نے ہر اس بات پر یقین کرنا شروع کر دیا جو اس کی نظر میں بعید از قیاس ہو سکتی ہے۔اسی تصور کو جب عملی جامہ پہنایا گیا تو اس کو اساطیر کا نام دے دیا گیا۔اساطیر کی وضاحت کے سلسلے میں انگریزی مفکرین کی آرا کو بھی شامل کیا گیا۔مفکرین اور ناقدین متفقہ طور پر اس بات پر یقین رکھتے ہیں کہ اساطیر میں جو بھی داستانیں بیان ہوتی ہیں وہ فرضی ہیں اور ان پر عقیدت غالب ہے۔

مقالے کا دوسرا باب اساطیر کا علامتی پہلو ہے۔کہا جاتا ہے کہ اساطیر مکمل طور پر علامت ہے۔ یہ قول اردو ادب میں کافی مقبول ہے۔اس قول کو بنیاد بنا کر اس مقالے میں اساطیر کے علامتی پہلو پر سیر حاصل بحث کی گئی ہے۔اساطیری ادب میں علامتیں پائی جاتی ہیں۔اس کے کردار علامتی ہیں مثال کے طور پر راماین کے کرداروں میں رام چندر ایک مثالی انسان کی علامت بن کر ابھرتے ہیں۔اسی طرح لکشمن ایک مثالی بھائی اور دیور کی شکل میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔ سیتا دیوی ایک ہندوستانی ناری کی لازوال مثال ہیں۔اسی طرح مہا بھارت کے کرداروں میں بہادری اور جوانمردی میں ارجن اور بھیم کے کردار نظر انداز نہیں کئے جا سکتے۔ یہ تمام کردار بہترین انسانوں کی علامت بن کر ہمارے سامنے آتے ہیں۔ان کرداروں پر بحث کرتے ہوئے یہ جاننے کی کوشش کرنا کہ آیا وہ کردار حقیقت میں موجود تھے یا نہیں، نادانی ہوگی ہمیں ان کے وجود سے نہیں بلکہ ان کے کردار سے زندگی کی راہوں کا تعین کرنا ہے اس لئے ان کرداروں کو علامت کہا جا سکتا ہے۔اس کے برعکس مکمل مہا بھارت یا راماین کو ہی علامت قرار دینا کہاں کی عقلمندی ہے۔

اساطیری ادب میں نہ صرف کردار بلکہ واقعات بھی علامت کی حیثیت رکھتے ہیں۔ مثلاً مہا بھارت میں شری کرشن کے کہنے پر ارجن نے اپنے ہی استاد درونا آچاریہ کو اپنی تیروں کا نشانہ بنا دیا۔ دنیا کا کوئی بھی اصول یا کوئی بھی تہذیب اس بات کی اجازت نہیں دیتی کہ ایک شاگرد خود اپنے استاد پر قاتلانہ حملے کرے اور اس کو ختم کردے۔ لیکن اتنی اہم بات کو کرشن نے کیسے نظر انداز کر دیا ہوگا۔ جب ہم اس پہلو پر غور کرتے ہیں تو جو بات چونکانے والی ہماری سمجھ میں آتی ہے وہ یہ کہ ارجن اور درونا آچاریہ کے درمیان مہا بھارت میں جو بات اختلافی تھی وہ خیر اور شر کی۔ خیر کا ساتھ دینے والی بھی خیر کے اجر کا مستحق ہے اور شر کا ساتھ دینے والا بھی شر کے انجام تک ضرور پہنچتا ہے۔ اس جنگ میں ارجن کا عمل علامت ہے شر کے خلاف صف آرا ہو جانے کی اس طرح ایک واقعہ بھی علامت بن کر ہمارے سامنے آتا ہے۔ مقالے کے اس باب میں اس بات پر خصوصی توجہ دیتے ہوئے یہ کوشش کی گئی ہے کہ اساطیری ادب میں وہ کون کونسے عناصر ہیں جن میں علامتی پہلو پایا جاتا ہے ان کی تلاش کی جائے اور ثابت کیا جائے کہ مکمل طور پر اساطیر علامت نہیں ہیں بلکہ ان میں علامتی عناصر بکثرت موجود ہیں جو اپنی متنوع مزاجی کی بدولت ہر دور میں مقبول رہے ہیں۔

اس مقالے کے تیسرے باب میں اساطیر کی مقبولیت کے اسباب پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ کوئی بھی فنکار اپنے خیالات کے اظہار میں دو ٹوک بات کرنے کی بنسبت علامتوں کے ذریعہ اپنے خیال کی پیش کش کو مناسب سمجھتا ہے۔ جب علامتوں کے ذریعہ بات قاری کے سامنے رکھنے کی کوشش کی جاتی ہے تو اس مقصد کے حصول کے لئے اساطیر سے زیادہ کوئی اور عنصر معاون نہیں ہوسکتا۔ غرض کسی بھی خیال کے اظہار میں اگر اساطیر سے حوالے پیش کئے جائیں تو وہ حوالے بہت زیادہ موثر ثابت ہو سکتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ ہندوستان کے کسی بھی شہری کی معلومات میں ہندو دیومالائی کردار و واقعات کا وافر خزانہ محفوظ ہے۔ ہر ہندوستانی ہندو دیومالا سے کافی حد

تک واقف ہے اس لئے دیومالا کا کوئی بھی حوالہ اس کے لئے اجنبی نہیں ہوگا اور وہ اس حوالے کو اچھی طرح سمجھ سکتا ہے اور اس سے محظوظ بھی ہو سکتا ہے۔ اس کی ایک اور وجہ یہ بھی ہے کہ ہر ہندوستانی شہری ہندو دیو مالائی کرداروں اور واقعات سے عقیدت اور انسیت بھی رکھتا ہے اس لئے وہ اس دیو مالائی علامت کو عقیدت کی بنا پر مکمل طور پر محسوس کرے گا اور ذہنی طور پر قبول بھی کرے گا۔ اسی بنیاد پر ہندوستانی شعرا و ادبا نے اپنے ادب یا شاعری میں ہندو دیو مالائی عناصر کا کثرت سے استعمال کرتے ہیں۔ ادب یا شاعری میں ہندو دیو مالائی عناصر کا استعمال بجائے خود اس ادب یا شاعری کی مقبولیت کا ضامن بن جاتا ہے۔

مقالے کے چوتھے باب میں اردو ادب میں اساطیر کے استعمال پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ ہندوستان کی کسی بھی زبان کا ادب کیوں نہ ہو اس میں اساطیر کا استعمال لازمی سمجھا جاتا ہے۔ ہندوستانی تہذیب میں دیومالا اس طرح رس بس گئی ہے کہ اس کو الگ کر کے ہم زندگی کا ایک دن بھی کاٹ نہیں سکتے۔ ہماری بول چال میں، رہن سہن میں، کاروبار میں غرض زندگی کے ہر موڑ پر ہم اساطیر سے مدد لیتے ہیں۔ خوشی کا موقع ہو یا غم کی واردات ہماری زبان اساطیر سے بے نیاز نہیں ہو سکتی۔ اساطیری واقعات اور کردار کے ذکر سے اپنی بات میں اثر پیدا کرنا ہمارے خمیر میں شامل ہے۔ عام زندگی کی جب یہ صورت حال ہو تو ادب اس سے بے نیاز کیسے ہو سکتا ہے۔ اسی وجہ سے ہندوستان کے ہر ادب میں چاہے وہ کسی زبان میں تحریر کیوں نہ کیا گیا ہو ہم دیکھتے ہیں کہ اساطیر کا استعمال شدت سے ہوا ہے۔ اردو شاعری میں اساطیر کا استعمال روز اول سے ہی شامل ہے۔ نثر میں بالخصوص افسانوی ادب میں اساطیری اصطلاحات، تلمیحات، او واقعات کا کثرت سے استعمال ہوا ہے۔ مقالے کے اس باب میں ان تمام پہلوؤں پر سیر حاصل بحث کی گئی ہے۔

پانچواں باب تحقیقی مقالے کا بنیادی باب ہے جس میں اساطیری ادب میں

سائنس کے مضمرات تلاش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔اس باب میں کئی ذیلی عنوانات کی مدد سے اساطیر میں سائنس کے پہلو یا جھلکیاں تلاش کر کے پیش کرنے کی کوشش کی گئی۔اس سلسلے میں یہ بھی ثابت کیا گیا ہے کہ عہد قدیم میں جو ادب تحریر کیا گیا ہے اس میں کون کونسے موضوعات پر اس دور کے اہل قلم نے خصوصی توجہ دی ہے اور اس کی وجوہات کیا ہو سکتی ہیں۔اساطیری ادب اس دور کی تخلیقات میں شمار ہوتا ہے جب کہ ابھی دنیا کو سائنس سے کسی بھی طرح کی واقفیت نہیں تھی۔اس کے باوجود اساطیری ادیبوں نے اپنی تحریروں میں سائنس کے ایسے پہلو پیش کر دئے ہیں جن کا تعلق صرف اور صرف تخیل سے ہے۔اساطیر میں جو سائنسی نکات ملتے ہیں اس کا تعلق عملی زندگی سے نہیں بلکہ تخیل سے ہے۔

قدیم دور کے اہل قلم کے مدنظر چند ایسے مسائل تھے جن پر عبور حاصل کرنا ان کے بس کی بات نہیں تھی۔جن میں سفر کو تیز رفتار بنانے کی آرزو، اپنے آپ کو مضبوط اور طاقتور ثابت کرنے کے لئے نت نئے تجربات کرنا، پانی پر قبضہ جمانے کی کوشش اور خلا میں سفر کرنے کے مختلف ذرائع پر غور وفکر کرنا شامل ہیں۔اس سلسلے میں اساطیر کے اہل قلم نے اپنے تصورات کو پیش کیا ہے۔ان نکات کے مدنظر اس مقالے میں سائنس کے پہلو تلاش کئے گئے ہیں۔

مقالے کے اختتام سے پہلے ماحصل کے عنوان سے مکمل طور پر تحقیقی وتنقیدی کام کا جائزہ لیا گیا ہے۔اور یہ ثابت کیا گیا ہے کہ اساطیری ادب میں سائنس کے مضمرات موجود ہیں جن کی پہچان کر کے ان کی اہمیت وافادیت پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

کتابیات کی تفصیل دینے کے بعد مقالے کو مکمل کر لیا گیا ہے۔

رجسٹریشن سے لے کر تحقیقی مقالے کے اختتام تک ہر مرحلے میں پروفیسر سید شاہ مدار عقیل صاحب نے جس طرح مدد فرمائی، میں ان کا سراپا شکر گزار رہوں۔پروفیسر صاحب کے وسیع معلومات سے، ان کے گہرے مطالعہ وتحقیق کا میر سے علاوہ شاید ہی

کسی اور نے اس حد تک استفادہ حاصل کیا ہوگا۔

میری شریک حیات (چھایا، اڈوکیٹ) اگست ۲۰۰۹ میں داغ مفارقت دے گئیں جب تک زندہ رہیں گھریلو کام کاج اور دیگر سماجی ذمہ داریوں سے مجھے بے نیاز رکھا۔ جس کے باعث راقم الحروف کو یکسوئی کے ساتھ اپنا تحقیقی کام کرنے کا موقع ملا۔ مجھے افسوس ہے کہ اب جبکہ میرا تحقیقی کام پایۂ تکمیل کو پہنچ چکا ہے وہ موجود نہیں ہیں۔ میں ان کے بلند درجات کے لئے پاک پروردگار سے دعا گو ہوں۔ اپنی بھابی کے ساتھ میرے اس تحقیقی کام کے سلسلے میں حوصلہ افزائی کرنے میں میرے چھوٹے بھائی ڈاکٹر سرینواس راؤ (پروفیسر اگریکلچر یونیورسٹی حیدرآباد) بھی کافی حد تک شامل ہیں۔ جس کے لئے میں ان کا ممنون ہوں۔

ریسرچ کے دوران مجھے میسور، ترو پتی، گلبرگہ، حیدرآباد، پونا، احمدآباد اور دہلی جانے کا اتفاق ہوا، جہاں کی ادبی شخصیتوں اور کتب خانوں سے استفادہ کا موقع ملا۔ خصوصیت کے ساتھ ارباب کتب خانۂ آصفیہ (حیدرآباد)، کتب خانہ ادارۂ ادبیات اردو (حیدرآباد) مسلم لائبریری بنگلور، اور کتب خانۂ کومپو یونیورسٹی شنکر گھٹہ کا تہہ دل سے شکریہ ادا کرتا ہوں، جنہوں نے تحقیقی کام کے سلسلے میں میری اعانت فرمائی۔

نیازمند

18/4/2011

بی۔ رگھوتم راؤ

پہلا باب

اساطیر: معنی و مفہوم

اساطیر: معنی ومفہوم

دنیا ایک عظیم نمائش گاہ ہے جس کو خالق کائنات نے اٹھارہ ہزار مخلوقات اور بے حساب نباتات و جمادات سے سنوارا ہے۔ اس کی خوبصورتی اور افادیت لا زوال ہے۔ جب اس پر حکمرانی کے لئے اشرف المخلوقات کے نام سے انسان کو پیدا کیا گیا تو انسان نے اپنے کمال فن سے اس دنیا کے حسن میں اضافہ کرنے کا سلسلہ روز ازل سے شروع کیا اور یہ سلسلہ رہتی دنیا تک جاری رہے گا۔

جدید نسل نے اپنی ترقی اور ایجادات واختراعات کی بنیاد ماضی کے کارناموں پر رکھی ہے۔ ماضی کی معلومات کے بغیر حال کا کوئی کام جامع مکمل اور تشفی بخش نہیں ہو سکتا۔ اس لئے گزرے ہوئے انسانوں کے کارناموں، حالات زندگی، سیاسی، سماجی و تہذیبی واقعات وغیرہ کو محفوظ کرنے کا سلسلہ شروع ہوا۔ ماضی جب تک مختصر تھا اس کے واقعات کو یاد رکھنا یا دہرانا کوئی مشکل کام نہ تھا۔ جیسے جیسے دن برسوں میں اور برس صدیوں میں تبدیل ہوتے گئے، ماضی کی داستانوں کی کثرت نے مجبور کیا کہ ان کو یاد رکھنے کے لئے اشاروں کنایوں سے کام لیا جائے۔ یہی وہ منزل تھی جہاں ماضی کو مختصر ترین ذریعہ سے محفوظ کرنے کی طرف انسان کا دماغ متوجہ ہوا اور تحریر کی ایجاد ہوئی۔ انہی تحریروں کو اساطیر کی حیثیت حاصل ہے۔

ہندو ضمیات کے مقدمہ نگار نے لکھا ہے کہ:

''قدیم انسان نے دنیا اور مافیہا کو اپنی تفہیم کی سطح کے مطابق جس انداز میں معنی پہنانے کی کوشش کی ہے اس کے واضح نشانات ہمیں ان اساطیر الاولین میں ملتے ہیں جن میں مختلف قبائل نے اپنے آباء و اجداد یا ہیروز یا فوق البشر ہستیوں کے مفروضے یا نیم حقیقی کارناموں کو محفوظ رکھا ہوا ہے۔ یہ کارنامے اچھے یا برے، اعلیٰ یا ادنیٰ کردار و عمل کے ایسے انمٹ نقوش ہیں جو ہزاروں سالوں سے سینہ بہ سینہ اور نسلاً بعد نسل تواتر کے ساتھ ہم تک پہنچے۔ نہیں کہا جا سکتا کہ یہ روایتی کہانیاں حقیقی تھیں یا ان میں حقیقت کم اور تخیل کا آمیزہ زیادہ تھا یا یہ بالکل فرضی اور مبالغہ آمیزی کی پیداوار تھیں کیوں کہ بعض ٹھوس تاریخی واقعات کو بھی عقیدت مندی کے غلو نے اتنا بڑھا چڑھا کر پیش کیا ہے کہ وہ تاریخ کی حدود سے نکل کر افسانوی ادب کا حصہ بن گئے ہیں۔ ان روایتی کہانیوں کو اصطلاح میں دیو مالا یا متھ کہا جاتا ہے اور وہ علم جو ان کہانیوں کا خصوصی مطالعہ کرتا ہے...مائتھالوجی کہلاتا ہے۔'' ۱؎

اردو شعر و ادب میں ہندو دیومالائی عناصر کا وافر خزانہ موجود ہے۔ اردو ادب کا مطالعہ کرنے والوں میں ہندوؤں کی بھی خاطر خواہ تعداد ہر دور میں رہی ہے۔ اردو شعرا و ادباء نے ان کے احساسات و جذبات کے مدنظر اپنے کلام میں ہندو دیومالائی کرداروں اور واقعات کو پیش کیا ہے۔ اردو اہل قلم کو اپنی تحریروں میں ہندو دیومالائی عناصر سے ماخوذ واقعات کو پیش کرنے کی ضرورت اس لیے بھی پیش آئی کہ یہ واقعات دیگر واقعات کی بہ نسبت بہت زیادہ متاثر کن ہی نہیں بلکہ غیر معمولی حد تک مکمل اور مثالی ہوا کرتے ہیں۔ دیومالا کے مثالی اور مکمل ہونے کی وجہ

۱؎ ہندوستانی اساطیر اور فکر و فلسفہ کا اثر اردو زبان و ادب پر، از قمر رئیس، اردو اکادمی دہلی ۲۰۰۹ء، صفحہ ۲۴ تا ۲۱

ابنِ فرید نے یوں بیان فرمائی ہے:

''دیو مالا کبھی بھی حقائق کو اس طرح پیش نہیں کرتی جس طرح کہ وہ ہیں، بلکہ ان حقائق کے بیان میں انسان کی یہ خواہش بدرجۂ تم کارفرما ہوتی ہے کہ وہ ہر جز کو اس کے کمال پر پہنچا کے پیش کرے تا کہ واقعہ کی تفصیل بحیثیت کل مثال ہو، کیونکہ مثالی شئے یا واقعہ ہی ایسا ہو سکتا ہے جس میں کوئی خامی نہ ہو۔ صرف ایسی صورت میں دیو مالائی کردار انسانی کرداروں سے بالاتر ہو سکتے ہیں''۔ ۱؎

ہندو دیو مالا میں جن کتابوں کو شمار کیا جاتا ہے ان میں رامائن مہا بھارت کو بہت زیادہ مقبولیت حاصل رہی ہے۔ اردو کے اکثر شعرا و ادبا نے انہی کتابوں کے کردار اور واقعات سے استفادہ کرتے ہوئے انہی سے متعلق واقعات کو اپنے کلام میں برتا ہے۔ اردو ادب میں ان کتابوں سے متعلق جتنی بھی تفصیلات ملتی ہیں انہیں ہم دیو مالائی تفصیلات قرار دے سکتے ہیں۔

۱۔ دیو مالا یعنی مائتھا لوجی (Mythology)

دیو مالا کو انگریزی میں Mythology کہتے ہیں۔ یہ لفظ Myth سے ماخوذ ہے۔ The Random House Dictionary of English Language کے مصنف نے Myth کا حسب ذیل مفہوم بیان کیا ہے:

" A traditional or legendry story usually concerning some superhuman being or some alleged person or event with or without a determinable basis of fact or a natural explanation."

مذکورہ بالا اقتباس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ دیو مالا سے مراد وہ داستانوی

کرداراور واقعات ہیں جن کا تعلق مافوق الفطرت عناصر سے ہو۔ ہندو دیومالا بھی انہی خصوصیات کی حامل ہے۔اس کی تاریخ بہت طویل ہے جو ویدوں کے دور سے شروع ہوئی اوراس کا سلسلہ ماضی قریب تک جاری رہا۔

بقول ش ک نظام:

''اساطیر کو ہم نے متھ کا نعم البدل خیال کیا ہے۔متھ Myth گریک کے Muthos سے مشتق ہے۔گریک میں اسے fable مانا ہے۔اے ایف اسکوٹ(A.F.Scott) کے مطابق:

"A traditional stiry or legend offering an explanation of religious or supernatural phenomena such as the God heroes the manyforcesofnature."

تو M.H.Abrams کے نزدیک متھ نام ہے کہانی یا پلاٹ کا۔وہ واقعی ہے یا فرضی یہ سوال بحث سے خارج ہے بہت ممکن ہے کہ عرب کے دانشوروں نے جب اساطیر لفظ کو اصطلاحی معنی پہنائے تو ان کے ذہن میں بھی گریک والوں کے معنی رہے ہوں۔شاید اس لئے انہوں نے بھی اساطیر کو کہانی ،قصہ اور سخن باطل مانا۔انگریزوں نے متھ (Myth) کو Real کے برعکس Opposite مانا۔ان کی دیکھادیکھی میں ہم نے بھی اساطیر کو حقیقت کے برعکس مان لیا۔.....اساطیر ایک بیانیہ تو ہے مگر مبنی بر واقعات۔واقعات جیسے جیسے پرانے ہوتے جاتے ہیں ان کی واقعیت پر آنے والی نسلیں تبدیلیوں کے زیر اثر شک وشبہ کا اظہار

ل چہرہ بس چہرہ از. ابن فرید .... ۱۹۸۰ء صفحہ ۲۳

۲A glosory of Literary terms by M.HAbrams.

کرنے لگتی ہیں اور ان کا شمار جب ذہن میں جڑیں بنانے لگتا ہے تو وہ ان سے لاتعلقی تک کا اظہار کرنے لگتی ہیں اور اس طرح معاشرہ دو حصوں میں منقسم ہو جاتا ہے۔ ایک وہ جو متھ کو اپنی تہذیبی تاریخ سے تعبیر کرتا ہے اور دوسرا وہ جو انہیں سخن باطن یا فرضی باتیں مانتا ہے۔ Mythmaking اسی طبقے کا بنایا ہوا محاورہ ہے۔''

بقول ڈاکٹر اجمل اجملی :

''ہندوستانی دیومالا دنیا کی سب سے زیادہ دلکش اور عظیم دیومالا ہے۔''

ہندو اساطیری یا دیومالائی ادب ہندوستان کی قدیم داستانوں میں پایا جاتا ہے۔ جیسے مقدس وید، مہابھارت اور رامائن۔ مقدس وید اور مہابھارت کی داستانیں اس قدر ضخیم ہیں کہ عرصہ دراز تک ان داستانوں سے خوشہ چینی کر کے انہی سطور پر کئی اہل قلم نے اپنے فن کا جادو جگایا ہے۔ مثال کے طور پر داستان شکنتلا، مہابھارت کا ایک چھوٹا سا واقعہ ہے جس کو وسعت دے کر ایک علاحدہ تصنیف کی حیثیت سے کالی داس نے پیش کیا ہے۔ اسی طرح نل دمن کی رومانی داستان بھی مہابھارت سے ماخوذ ہے، جس کو سب سے پہلے فیضی نے مثنوی کی صورت میں نظم کیا ہے۔

ابن فرید کے مطابق :

''دیومالا کے مطالعہ سے بنیادی بات یہ معلوم ہوتی ہے کہ تمام اساطیر بیانیہ ہوتی ہے۔ ان کے قصوں میں کوئی منطقی ربط نہیں ہوتا۔ ان میں غالب عوامل ماورائے مادہ ہوتے ہیں اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ ان کا سارا عمل انسان کی قدرت و تدبیر کے دائرے سے باہر ہوتا ہے''۔ [2]

[1] ہندوستانی اساطیر او فکر و فلسفہ کا اثر اردو زبان و ادب پر۔ اظہر رئیس، صفحہ ۹۹ تا ۱۰۰

[2] چہرہ پس چہرہ۔ ابن فرید صفحہ ۲۳

مندرجہ بالا اقتباسات سے یہ واضح ہوتا ہے کہ دیومالا سے مراد وہ فرضی داستانیں، کہانیاں یا قصے ہیں جن کی بنیاد مافوق الفطرت خیالات یا توہمات پر رکھی گئی ہے۔ ہندوستان میں مورتی پوجا کرنے والوں کی بہتات ہے۔ ان تمام دیوی دیوتاؤں کے تعلق سے سینکڑوں کہانیاں بھی اس ملک میں گڑھی گئیں اور جیسے جیسے یہ داستانیں پرانی ہوتی گئیں ان میں موجودہ واقعات پر لوگوں کا یقین پختہ ہوتا گیا اور وہ مذہب کا ایک حصہ بن گئیں۔

اردو زبان چوں کہ ہندوؤں اور مسلمانوں کی گود میں پلی ہے اس لیے اس زبان کے خمیر میں دیومالائی تصورات کے ساتھ ساتھ اسلامی عناصر بھی شامل ہو گئے۔ اس خیال کے قطع نظر وحیدالدین سلیم نے لکھا ہے:

"اردو زبان کے بنانے میں ہندو مسلمان دونوں شریک ہیں۔ پھر کیا وجہ ہے کہ اس کے ادب میں صرف اسلامی ادبیات کے آثار موجود ہیں۔ ہندو قوم کے ادبیات کا کوئی نشان نہ ہماری نثر میں ہے نہ نظم میں۔" [۱]

مندرجہ بالا اعتراض کے پیش نظر اگر حسب ذیل اقتباس پیش کریں تو شاید یہ بات ناگوار خاطر نہ ہوگی:

"ادب بالخصوص شاعری میں مذہبی و ماورائی محرکات کا وجود تقریباً ناگزیر ہے۔ ادب کی تہذیب اور تعمیر میں دیومالا و اساطیر مذہب ہی کی شکل میں ممد و معاون رہے ہیں۔ جہاں مذہب نے اخلاق کی تعمیر اور سیرت گری کی ہے وہیں اس نے انسانی معاشرے کو روایات اور رسومات سے مالا مال کیا ہے۔" [۲]

اردو شاعری کے ہر دور میں دیومالائی عناصر کا باقاعدہ استعمال ہوتا رہا ہے۔ اردو

---

[۱] افادات سلیم، وحیدالدین سلیم پانی پتی، نئی دہلی، ۱۹۷۲ء صفحہ ۱۵۲

[۲] ماہنامہ 'شاعر' بمبئی، شمارہ (۴) ۱۹۸۴ء صفحہ ۴۳

شعراء نے اپنے اظہار خیال کے لیے مکمل طور پر دیومالا سے استفادہ کیا ہے۔
مثال کے طور پر: بقول شاہی

ستھی ارائش ہوئی محل میں ایندر نے دیکھن نین کیا تن

رنبھا نے جیتی حسن میں آلی بند ہے اپس تو بردا تھارا

'ایندر، اندر: ہندو مالا میں ایک کردار ہے جو حسن کا پرستار ہے۔' رنبھا' ایک آسمانی حور ہے جو سمندر منتھن کے نتیجہ میں ظاہر ہوئی تھی۔ جس کا حسن بے مثال تھا۔

اس قسم کی سینکڑوں مثالیں اردو شاعری میں ملتی ہیں۔ شعرائے اردو نے دیومالائی عناصر کو مہابھارت، رامائن، بھگوت گیتا اور دیگر قصے کہانیوں سے اخذ کیا ہے۔

دراصل اسطور یا اسطارہ یا اساطیر جس جس شکل میں سامنے آئی ہے وہ ایک طرح کی زبان ہی ہے اور جب زبان کی کرنیں کسی خیال کو چھو نہیں پاتیں یعنی ضابطۂ بیان میں نہیں لا سکتیں تب خیال اور زبان کے تصادم سے دراصل ایک طرح کی خمیدگی یا علامتی رخ خلق ہو جاتا ہے یا طنز آمیز اشارے خلق ہو جاتے ہیں اور یہی اساطیر کی تخلیق کی وجہ بنتی ہے جیسے پہیلی ہے 'ایک تھال موتی سے بھرا۔ سب کے سر پہ اوندھا دھرا' یہ آسمان کو سمجھنے کی ابتدائی کوشش ہے۔ اسی طرح کہاوتیں اور امثال وغیرہ یا محاوروں میں یا تلمیحوں میں زبان اور خیال کا رشتہ اساطیری رشتہ ہوتا ہے۔ ان میں زبان اور خیال کے تصادم سے اس طرح کا علامتی رخ پیدا ہو جاتا ہے جسے ہم کئی سیاق میں از روئے تقاضا استعمال کرتے رہتے ہیں۔ اسی طرح استعارہ، اساطیر اور زبان کو جوڑنے والی ایک شے ہے جیسے جب ہم کسی لفظ کے اشتقاق پر نظر نہ رکھتے ہوئے اس کا استعمال کریں گے تو اساطیر خلق ہوتی ہے۔

چوں کہ اس خیال کو عملی روپ میں سمجھانا بہت مشکل ہے اس لیے رولاں بارتھ نے اپنی کتاب Semio Logy میں زبان اور اساطیر دونوں کو الگ الگ ہیئت قرار دیا اور ایک طرح کا نشان یعنی (Sign) بھی۔ نارتھ فرائی نے اساطیر اور ادب کو

مترادف لفظ گردانا اس لیے اس نے کہا کہ ادب کی ہیئت بھی اساطیر پسند ہوتی ہے لہٰذا
ادب کی تنقید بھی اساطیری نقطۂ نظر سے ہی کی جانی چاہیے۔

دوسرا باب

اساطیر کا علامتی پہلو

اساطیر کا علامتی پہلو

علامت کے معنی و مفہوم پر دور حاضر میں بہت زیادہ توجہ دی جا رہی ہے۔ یہ شعوری عمل ہے جب کہ علامت کا استعمال کرنا انسان کے خمیر میں شامل ہے۔ انسان کی سماجی اور تہذیبی زندگی کا جائزہ لیا جائے تو بآسانی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ علامت کا عملی طور پر استعمال انسانی زندگی میں روز اول سے ہے۔ انسان کسی بھی کام کے کرنے سے پہلے کچھ ایسی حرکتیں کرتے ہیں جن کا تعلق اس کام سے برائے نام بھی نہیں ہوتا۔ اس کے باوجود انسان اس تہذیبی یا روایتی عمل کے احتراز نہیں کر سکتا کیوں کہ اسے اس بات کا خدشہ لاحق ہوتا ہے کہ اگر وہ عمل نہ کیا جائے تو ممکن ہے کہ زندگی پریشانیوں کا شکار ہو جائے۔ ان روایتی یا تہذیبی پابندیوں پر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ یہ پابندیاں دراصل علامتیں ہیں جن کو ہمارے سماج نے لاشعوری طور پر اختیار کر لیا ہے۔ مثلاً اگر کوئی شخص سفر پر نکل رہا ہے تو گھر کی عورتیں اس کے بازو پر امام ضامن باندھ کر اسے سفر پر روانہ کرتی ہیں۔ یہ امام ضامن کیا ہے۔ کپڑے کی وہ معمولی سی ربن دراصل علامت ہے اس محافظ کی جو سفر میں ہماری حفاظت کرے گا۔ اسی طرح شادی بیاہ کے موقع پر دلھن کے لئے ہری چوڑیوں کا لے جانا اس بات کی علامت ہے کہ اس لڑکی کی زندگی پرسکون گزرے۔ یہ بھی سچ ہے کہ ہرا رنگ بجائے خود امن کی علامت ہے۔ اسی طرح سرخ رنگ قتل و غارت گری، فتنہ وفساد اور ظلم کی علامت

ہے۔

غرض یہ کہا جا سکتا ہے کہ علامت کا لاشعوری استعمال ہماری زندگی میں روز اول سے رائج ہے۔ جو بات زندگی کو ہوتی ہے اس کا ادب میں شامل ہو جاتا بھی ایک لا شعوری رمل ہی ہے۔ اس لئے ادب میں علامت کا استعمال اولین ادب پارے سے ہی دیکھا جا سکتا ہے۔ جدید دور میں علامت کو جب ایک خوبی تصور کر کے اس کے استعمال پر توجہ دی جانے لگی تو علامت کی پہچان اور ان کی وضاحت وتشریح قاری کے لئے مسئلہ بننے لگی۔ لاشعوری طور پر جن علامتوں کا استعمال ہوتا تھا ان کو سمجھنا کوئی کام نہ تھا لیکن شعوری طور پر برتے جانے والی علامتیں کافی حد تک بعید از فہم لگنے لگی ہیں۔

عوام میں مستعمل علامتیں ایک طویل درصہ تک ادب میں رائج تھیں جیسے دوست نما دشمن کو آستین کا سانپ کہا جاتا تھا۔ اردو شاعری میں اس کی مثالیں بکثرت موجود ہیں۔ ظالم کافر، صنم وغیرہ محبوب کی علامتیں ہیں۔ کئی انسانوں کو شیر، گیدڑ، لومڑی، بیل، کتا وغیرہ جانوروں کے ناموں سے منسوب کر دیا جاتا تھا، یہ سلسلہ آج بھی جاری ہے۔ مذکورہ تمام جانور کسی نہ کسی خصوصیت کی بنیاد پر علامت کا درجہ رکھتے ہیں جیسے شیر بہادری کی علامت ہے تو گیدڑ ڈرپوک کی۔ اسی طرح لومڑی چالاکی کی علامت ہے تو بیل محنت کی علامت ہے۔ کتا وفاداری کی لازوال علامت ہے۔

حاصل مطلب یہ ہے کہ علامت ادب کے لئے کوئی نئی بات نہیں ہے۔ لیکن جب اسی لفظ پر ادبی و تحقیقی نقطۂ نظر سے غور وفکر کریں گے تو اس کے وسیع معنی سامنے آتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ آج علامت سیاسی، سماجی، تہذیبی، ادبی وغیرہ پس منظر میں استعمال ہوتی ہے جس کی وجہ سے اس کے معنی عام علامات کی طرح مستند، جامع یا مجرد نہیں ہوا کرتے بلکہ اس میں پرت پرت مفاہیم پوشیدہ ہوتے ہیں جن پر خصوصی توجہ دینا لازمی ہے۔ علامت کی تفہیم میں دیگر اہل قلم کی آرا ملاحظہ ہو تا کہ تفہیم آسان ہو جائے:

''سمبل:(Symbol) یونانی فعل Symballein بمعنی
''ایک ساتھ پھینکنا'' یا اسم Symbolon بمعنی ''نشان'' سے مشتق
، اصطلاحاً جاندار یا بے جان شے جو دوسری ایسی ہی شے کے بجائے
مستعمل ہو۔ تمثیل کے مقابلے میں سمبل ایک حقیقی وجود ہوتا ہے۔ اردو
میں اس کے لئے علامت کی اصطلاح مستعمل ہے۔''[1]

سلیم شہزاد کا نظریہ یہ ہے کہ علامت کا تعلق حقیقت سے ہے وہ ماورائی یا تخیلی شے نہیں ہوسکتی۔ سلیم شہزاد نے اپنی بات کو وسعت اور تقویت دینے کے لئے مختلف ناقدیں کی آرا کا سہارا لیا ہے۔ ان آرا کا مطالعہ ہمارے لئے مفید ثابت ہوسکتا ہے ملاحظہ ہو:

''علامت (symbol) مختلف ناقدین کی آراء:

یہ نشان وغیرہ سے مختلف ہے۔ نشان کا ایک معنی ہوتا ہے، سمبل (علامت) زیادہ پیچیدہ ہے۔ یہ ایک چیز ہے جو دوسری چیز کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ (کلیم الدین احمد)

علامت ایک ایسی صنعت شعر و ادب ہے جس کو شاعر و ادیب روز اول سے برتتے رہے ہیں۔ علائم دو طرح کے ہوتے ہیں (۱) عارضی (۲) عائمی۔ عارضی علائم رائج الوقت محاوروں اور نکتہ آفرینیوں سے تشکیل پاتے ہیں لیکن عائمی علائم کے عناصر ترکیب لوک گیت، کہانیاں اساطیر اور روایات وغیرہ ہیں۔ یہ تشکیل لاشعوری تخیل کے ذریعہ ہوتی ہے۔ (ابن فرید)

تخلیقی زبان کے وہ مظاہر جن پر تشبیہ، استعارہ اور پیکر کا اطلاق نہیں ہوسکتا، علامت ہے۔ (شمس الرحمن فاروقی)

[1] فرہنگ ادبیات از سلیم شہزاد، صفحہ ۴۴۴

علامتیں اور اشارات باطنی وارداتوں کے امین ہوتے ہیں۔ ادب اور زندگی میں گہرائی اور گیرائی علامتوں سے پیدا ہوتی ہے۔ ہماری علامتیں کچھ براہ راست ہمارے تجربے سے ماخوذ ہیں اور کچھ تہذیبی روایتوں سے۔ (انتظار حسین)

علامت سے مراد ایک ایسا لفظ ہے جو اپنے ظاہری مفہوم سے ہٹ کر بہت ہی پیچیدہ، وسیع اور تہ در تہ معنی رکھتا ہے۔ ان معنی کا تعلق شاعر کے بعض ایسے ماورائی تجربات سے ہوتا ہے جن کے لئے اس کے پاس مروجہ الفاظ کا ذخیرہ کافی نہیں ہوتا۔ (کرامت علی کرامت)

علامت کسی مقررہ معنی کے بجائے امکانات کی طرف اشارہ ہے۔ (وزیر آغا)

علامت سے ہم ایسے استعارے مراد لیتے ہیں جنہیں شاعر اپنے بنیادی تصورات کے لئے استعمال کرتا ہے۔ (فیض)

علامت استعارے کے بعد کا قدم ہے۔ یہ لاشعور کو شعور سے وابستہ کرتی ہے۔ مگر اس کی معنویت یقینی نہیں ہوتی۔ (مرزا حامد بیگ)

صلیب کو عیسائیت اور ہلال کو اسلام کی علامت خیال کیا جاتا ہے۔ لیکن علامات کی یقینی معنویت انہیں آیات یا نشانات بنا دیتی ہے۔ علامات میرؔ اور نظیرؔ کے کلام میں بھی پائی جاتی ہیں اور غالبؔ اور اقبالؔ کے شاعری بھی علامات سے مزین ہے۔ لیکن جدید تنقید کا رویہ اس ادبی مظہر کے تعلق سے خاصا مبہم رہا ہے۔ یہ قدیم سے زیادہ جدید شعر و ادب کا مسئلہ ہے کیوں کہ مصوری اور دوسرے بصری فنون (اور بعض علوم) کے اثر سے جدید شعر و ادب میں بے شمار علامات در آئی ہیں اور ان کی معنویت (یا بے معنویت) نے تنقید میں کئی تصورات اور شرق

ومغرب میں متعدد نظریات اس کے تعلق سے پیدا کر دیئے ہیں۔ اردو ناقدین کے چند محولہ بالا خیالات اس کی وضاحت کے لئے کافی ہیں۔"[1]

کلیم الدین احمد کا مذکورہ بالا خیال ہے کہ علامت میں تنوع پایا جاتا ہے جب کہ سمبل صرف ایک شے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

ابن فرید نے علامت کے استعمال کو لا محدود اور ماورائے زمانہ قرار دیا ہے۔ علامت زمانہ کی حدود سے بالاتر ہے۔ انہوں نے مزید اس بات کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ علامت کی دو قسمیں ہیں۔ ایک عارضی اور دوسری لائمی۔ اس طرح کی تقسیم کسی اور نقاد نے نہیں کی ہے۔ اس تقسیم سے علامت کے ماخذ پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ وقتی طور پر مرتب ہونے والی علامتوں کو انہوں نے عارضی کا نام دیا ہے اور جن علامتوں میں آفاقیت ہوتی ہے ان کو لائمی کہا ہے۔ یہ پہلو بھی کسی دوسرے ناقد کے پاس نہیں ملتا۔ اس کے علاوہ ابن فرید نے علامت کو لاشعوری عمل بھی قرار دیا ہے، جو قابل غور ہے۔

شمس الرحمن فاروقی نے علامت کو تشبیہ استعارہ اور پیکر سے جداگانہ صنعت کا نام دیا ہے۔ اکثر یہ غلط فہمی ہو جاتی ہے کہ علامت اور تشبیہ ایک سکے کے دو رخ ہیں۔ موصوف نے اسے علاحدہ قرار دے کر قارئین کو لمحۂ فکر عطا کیا ہے۔

انتظار حسین نے علامت سے متعلق ایک نئے نظریہ کا اضافہ کیا ہے انہوں نے علامت کو باطنی واردات کا امین کہا ہے۔ اور یہ بھی کہا ہیہ کہ علامتیں آسمانی نہیں ہوتی ہیں بلکہ وہ ہماری زندگی سے ماخوذ ہیں اور کبھی کبھی ہماری تہذیب سے۔

کرامت علی کرامت نے علامت کو شاعر یا ادیب کے ذہن کی اپج کہا ہے۔ بقول ان کے علامت رائج الفاظ سے ماورا الفاظ پر مشتمل ہوا کرتی ہے۔ دراصل علامت کی ایجاد شاعر یا ادیب کی مرہون منت ہیں۔

---

[1] فرہنگ ادبیات از سلیم شہزاد، صفحہ ۵۱۴ تا ۵۱۵

وزیر آغا نے مختصر الفاظ میں علامت کی تعریف بیان کی ہے لیکن اس تعریف کا ہر لفظ اپنی جگہ مستند ہے۔ علامت امکانات کی راہیں ہموار کرتی ہے۔ یہی نکتہ اس مقالے کا مرکزی خیال ہے۔

فیض احمد فیض نے علامت کو استعارے کے بعد کا قدم کہا ہے جس کے استعمال میں شاعر کے ذاتی تصورات کی تصویر کشی دیکھی جا سکتی ہے۔

مرزا حامد بیگ نے ابن فرید کی طرح علامت کو لاشعور سے شعور کی طرف سفر کرنے کا عمل قرار دیا ہے۔ انہوں نے علامت کے معنوں پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اس کے معنی مجرد نہیں ہوتے بلکہ اس میں پرتیں ہوا کرتی ہیں۔

اقتباس کے آخر میں شلیم شہزاد نے علامت کی وضاحت کرتے ہوئے مثالیں پیش کی ہیں جو علامت کو سمجھنے میں کافی سود مند ثابت ہو سکتی ہیں۔

سلیم شہزاد کی طرح انیس اشفاق نے بھی انگریزی مصنفین کے پیش کردہ اقتباسات کی روشنی میں علامت کو بہترین انداز میں سمجھنے اور سمجھانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ ہر اقتباس کے بعد موصوف نے بہتر انداز میں مذکورہ اقتباس کی وضاحت اور اپنے خیالات کا اظہار بھی کیا ہے ملاحظہ ہو:

''نارتھراپ فرائی نے Anatomy of criticsm کی فرہنگ میں علامت کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

"Any unit of any work of literature which can be isolated for critical attention. In general usage rest ricted to the smaller units, such as words, phrases, images etc."

علامت نگاری تصورات اور جذبات کے اظہار کا فن ہے لیکن

(علامت نگاری میں) ان (جذبات وتصورات) کا براہ راست بیان نہیں کیا جاتا اور نہ جسمی پیکروں کے ساتھ ان کے واضح مقابل کے ذریعے ان کی صراحت کی جاتی ہے بلکہ دوسری اشیا کے ذریعے قاری کے ذہن میں ان خیالات کی بازآفرینی کرتے ہیں اور اس بازآفرینی میں یہ نہیں بتایا جاتا ہے کہ یہ اشیا ان خیالات کی علامتیں ہیں۔''

علامت کی ان تمام تعریفوں کی روشنی میں جو مشترک نتیجہ برآمد ہوتا ہے وہ یہ کہ علامت نمائندگی کا ایک انداز ہے۔ یہ کسی شئے کی متبادل ہوتی ہے اور کسی دوسری شئے کی نمائندگی کرتی ہے۔ اس میں جو کچھ (کسی تلازمے کیساتھ) ظاہر کیا جاتا ہے اس سے کچھ دوسرے اور کچھ زیادہ معنی مراد لئے جاتے ہیں۔ یہ غیر مرئی شئے کا مرئی نشان ہوتی ہے اور جس کل کی نمائندگی کرتی ہے اس کا اصلی اور لازمی جز ہوتی ہے۔ اس میں جذبات اور خیالات کا براہ راست ذکر کرکے صرف ان کے تصورات کو بظاہر کسی غیر متعلق بیان کے ذریعے ابھارتے ہیں۔

علامتی ہیئتوں کے مشہور شارحین کیسیرر اور لینگر نے علامت کی تشکیل پر تفصیلی بحثیں کی ہیں۔ کیسیرر کے خیال میں:

''انسان ایک علامتی حیوان ہے، جس کی زبانیں، اساطیر، مذاہب، علوم اور فنون وہ علامتی صورتیں ہیں جن کے ذریعے وہ اپنی حقیقت متشکل کرتا ہے اور اس کا عرفان حاصل کرتا ہے۔''

سوزین لینگر ساری گفتگو کو علامت قرار دیتے ہوئے کہتی ہے کہ:

''گفتگو دراصل انسانی ذہن کے اس بنیادی عمل کی سب سے آسان اور فعال منزل ہے جس کو ہم تجربے کے علامت میں ڈھل جانے کا نام دیتے ہیں۔''

وہ کہتی ہے کہ:

''ہر ذہن میں علامتی مواد کا ایک بڑا ذخیرہ ہوتا ہے جس کے مختلف استعمال ہوتے ہیں۔''

اس کے خیال میں:

''کھانے، پینے، دیکھنے اور چلنے کی طرح علامت سازی کا عمل بھی انسان کے بنیادی اعمال میں سے ایک ہے اور یہ عمل ہر وقت جاری رہتا ہے۔ کبھی ہم اس عمل سے باخبر رہتے تھے اور کبھی صرف اس کے نتائج ہمارے سامنے آتے ہیں اور ہم محسوس کرتے ہیں کہ ذہن سے کچھ تجربات گزرے ہیں جنہیں اس نے محفوظ کر لیا ہے۔''

پروفیسر A.D. Ritche کہتا ہے کہ:

''فکر کی ہر سطح پر ذہنی زندگی ایک علامتی عمل ہے۔ فکر کا بنیادی کام ہی علامت سازی ہے۔''

علامت کے دوسرے مشہور مفسرین نے بھی ہر لفظ کو علامت قرار دیا ہے۔ اربن کے نزدیک تمام الفاظ علامتیں ہیں اور زبان کے تمام استعمال علامتی ہیں۔ Stebbing زبان کے متعلق بحث کرتے ہوئے کہتی ہے کہ لفظ جو نشان کی مخصوص قسم ہے علامت کہلاتا ہے۔ (رچرڈس اور آگڈن نے بھی علامت کی اصطلاح زبان کے تمامتر استعمالات کیلئے استعمال کی ہے۔ وہائٹ ہیڈ کے مطابق:

لفظ شئے کی علامت بنتا ہے اور علامتی حوالوں کے سہارے کسی شئے کی ترجمانی کرنیکی واضح ضرورت پوری کرنے کے لئے زبان کا استعمال ہوتا ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ عرفی شیرازی نے بھی ہر لفظ کے فی نفسہ

علامت ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے۔ ایک جگہ وہ کہتا ہے کہ:

''تحقیق آنست کہ لفظ علامت است بالذات''

اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ متذکرہ بالا بیانات ادبی علامت کی تشکیل پر کس حد تک صادق آتے ہیں۔

کیسیرر، لینگر، اربن اور دوسرے مفکرین کے اقوال کے مطابق علامتی عمل ایک فطری اور خودکار یعنی غیر شعور عمل ہے۔ لیکن ہر لفظ کے علامت ہونے کا یہ مطلب نہیں ہے کہ علامتی عمل غیر شعوری عمل ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ہر لفظ ایک مخصوص تصور کی نمائندگی کرتا ہے لیکن ضروری نہیں کہ الفاظ کا مجموعہ کسی نہ کسی مفہوم تک ہماری رسائی ضرور کرے۔

خود لینگر نے کہا ہے کہ:

''ہر لفظ کے معنی ہیں جب کہ لفظوں کا سلسلہ کوئی معنی نہیں رکھتا'' ؎۱

انیس اشفاق نے جن اقتباسات کے ذریعہ اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے علامت نہ ہی مکمل طور پر شعوری عمل ہے اور نہ ہی مکمل طور لاشعوری عمل ہے۔ اس کی تشکیل دراصل شعور اور لاشعور دونوں کا ملا جلا نتیجہ ہے۔ مذکورہ بالا آرا میں الفاظ اور اس کے علامت ہونے پر بھی اچھی بحث ہوئی ہے۔ بے شک ہر لفظ ایک علامت ہے کسی نہ کسی ایک شے کا۔ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ لفظ کا وجود بعد میں ہوتا ہے اور شے کا وجود اولین ہے۔ اکثر ایسا ہوا ہے کہ جب تک شے نہ ہو اس کو کوئی نام دینے کی کبھی کوشش نہیں کی جاتی۔ یہ ممکنات میں سے بھی نہیں ہے کیوں کہ شے کے بغیر اس کا نام کیسے وجود میں آجائے۔ سائنس کی ایجادات کی روشنی میں ثابت ہے کہ اکثر ایجادات کے نام یا تو موجد سے منسوب ہیں یا مقام ایجاد سے۔ یہ اس بات کی دلیل ہے کہ لفظ بعد میں وجود میں آتا ہے اور جب اس کا وجود ہوتا

؎۱ ماہنامہ جواز، مدیر سید عارف، صفحہ ۱۶ تا ۱۸

ہے تو ظاہر ہے کہ وہ کسی شے کی نمائندگی کرنے والا لفظ بن جاتا ہے۔ یہی نمائندگی علامت ہے۔

بقول انیس اشفاق:

''علامت سے مراد وہ بیان ہے جس کے اندر مختلف معنی کا ذخیرہ ہو جو اپنے استعمال میں کسی دوسری شئے کی نمائندگی کرے۔ یعنی اس بیان (علامت) کے ذریعہ جو کچھ کہا جائے اس سے کچھ زیادہ اور کچھ الگ معنی مراد لئے جائیں۔ علامت ہمارے ذہن کو معنی کی کئی جہتوں کی طرف منتقل کرتی ہے اور اس کی خوبی یہی ہے کہ بیان میں سے ہر جہت کے لئے موزوں قرار پائے۔ علامتی اظہار بجائے خود بیان واقع ہوتا ہے لیکن اس بیان واقع کے ظاہری یا اوپری مفہوم سے ذہن اس مفہوم کے مماثل کسی اور مفہوم کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ یہ بیان واقع کسی شے کا بھی ہو سکتا ہے، کسی وقوعے کا بھی اور کسی صورت حال کا بھی۔ مثلاً

شہاں کہ کحل جواہر تھی خاک پا جن کی
انہیں کی آنکھوں میں پھرتے سلائیاں دیکھیں

یہ بتایا جاتا ہے کہ میر نے یہ شعر شاہ عالم کے اندھے کئے جانے پر کہا اور اس شعر کو سن کر واقعی ذہن شاہ عالم اور اس کے اندھے کئے جانے کی طرف منتقل ہو جاتا ہے، دوسری طرف سلائیاں پھرنے کا فقرہ جہاں شاہ عالم کے اندھے ہونے کی صورت حال کو بیان واقع کی سطح پر پیش کرتا ہے (اس کی آنکھوں میں نیل کی سلائیاں پھیر کر اسے اندھا کیا گیا تھا) وہاں بادشاہوں کے عبرت ناک زوال کی علامت بھی بن جاتا ہے۔'' [1]

[1] سید عارف، مدیر ماہنامہ جواز صفحہ ۱۲

انیس اشفاق نے یہ بات ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ اگر کوئی علامت بیان واقع پر بھی مشتمل ہو تب بھی اس میں معنی کی دیگر پرتیں موجود ہوا کرتی ہیں۔ اگر قاری کا ذہن متجسس ہو تو علامت کی پوشیدہ پہلوؤں تک اس کی رسائی ممکن ہو سکتی ہے۔

علامت میں پایا جانے والا تنوع اس قدر آسان نہیں ہوتا کہ بغیر کسی ریاض کے قاری کو ذہن نشین ہو جائے۔ علامتوں کو سمجھنے کے لئے لازمی ہے کہ متجسس ذہن کے ساتھ مسلسل کوشش کی جائے۔ کوشش پیہم کے بعد جب معنی خیز نتائج رونما ہوتے ہیں تو جو سکون قاری محسوس کرے گا اس کا بیان ناممکن ہے۔ وہ صرف احساس ہوگا، بیان سے عاری۔ علامتوں میں کس قدر معنی پوشیدہ ہوتے ہیں اس کو سمجھنے کے لئے انیس اشفاق کا حسب ذیل اقتباس ملاحظہ ہو جس میں غالب کی ایک شعر کی مدد سے علامتوں کے تنوع پر اظہار خیال کیا گیا ہے:

> ''یعنی علامت میں ہم اشیا کا ذکر اس طرح کرتے ہیں کہ بیانِ واقع کے علاوہ دوسرے معانی کی طرف بھی ذہن منتقل ہو جائے۔ علامت اس وقت تک اپنے معانی کی مکمل وضاحت نہیں کرتی جب تک اس کے متعلقات پر بھی غور نہ کیا جائے۔ ہر ادبی تخلیق میں اپنے تلازموں سے پوری طرح منسلک رہتی ہے اور یہ تلازمے علامتی اظہار میں پوری طرح معاون ہوتے ہیں۔ مثلاً غالب کا یہ شعر:
>
> موجِ سرابِ دشتِ وفا کا نہ پوچھ حال
> ہر ذرّہ مثلِ جوہرِ تیغ آب دار تھا
>
> اگر اس شعر میں موجِ سراب کو مرکزی اور کلیدی لفظ (علامت) مان لیا جائے تو جب تک دشت، ذرّہ، جوہرِ تیغ اور آبدار کے تلازموں سے اس کا رشتہ نہ جوڑا جائے۔ معنی کی وضاحت نہیں ہوتی۔ مختصراً اس شعر کا

بظاہر اور اکہرا مفہوم یہ ہے کہ وفا ایک سراب کی طرح ہے جس کے دھو کے میں آ کر اہل وفا جان گنوا بیٹھتے ہیں اور جس سے حاصل کچھ بھی نہیں ہوتا لیکن جیسے جیسے نم موج سراب سے ان تلازمات اور متعلقات کے رشتے مستحکم کرتے جاتے ہیں ویسے ویسے موج سراب کی علامت اپنے تلازموں کے ساتھ شعر میں بیان کردہ تجربوں کے زیادہ سے زیادہ پہلوؤں پر حاوی ہوتی جاتی ہے اور ہمارا ذہن شعر میں مضمر دوسرے معانی کی طرف بھی منتقل ہوجاتا ہے۔علامت کی خوبی یہی ہے کہ اس کے اندر زیادہ سے زیادہ معنی خیزی اور معنی آفرینی ہو۔

زبان کے تخلیقی عناصر پر بحث کرتے ہوئے ادب کے ناقدین نے علامت کے نہیں متذکرہ بالا وضاحت کی بنا پر اسے خصوصی اہمیت دی ہے اور اس کی مختلف تعریفیں اور توضیحیں کی ہیں۔ان میں سے بیشتر تعریفیں اپنے آپ میں اتنی مبہم اور پیچیدہ ہیں کہ ان سے کوئی قطعی نتیجہ نکالنا بہت مشکل ہے، پھر بھی ان سے علامت کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے اور ان کی روشنی میں ایک مجموعی اور مشترک نتیجہ برآمد کیا جا سکتا ہے۔" [1]

علامت کی متنوع مزاجی سے متعلق انیس اشفاق کی ہی پیش کردہ ایک اور مثال ملاحظہ ہو۔اس میں بھی غالب کے ایک شعر پر بحث ہوئی ہے جو علامت کو سمجھنے میں بے حد سودمند ثابت ہو سکتی ہے۔

''علامتی اسلوب نہ صرف موضوع بیان کو متاثر کرتا ہے بلکہ اپنے Tempers کے ذریعے علامت کے دائرہ عمل کو پھیلاتا بھی ہے۔مثلاً غالب کے شعر میں قفس، چمن، بجلی اور آشیاں پر مشتمل علامتی اسلوب جیسے جیسے دوسرے پہلوؤں کو مختلف تاثرات کے ساتھ اجاگر کرتا ہے

[1] ماہنامہ جواز، مدیر سید عارف، صفحہ ۱۵

ویسے ویسے علامت کا دائرۂ عمل پھیلتا جاتا ہے۔

علامتی اسلوب کبھی مفہوم کو مختلف زاویوں سے پیش کرتا ہے اور کبھی بجائے خود کثیر المفہوم ہوتا ہے یعنی اس کا ہر لفظ معانی کا ذخیرہ ہوتا ہے اور ہر لفظ کے معنی دوسرے لفظ کے معنی سے مختلف لیکن متعلق ہوتے ہیں۔ اور ہر لفظ مختلف مفاہیم کی ترجمانی میں قاری سے پورا تعاون کرتا ہے۔ مثلاً غالب کا یہ شعر:

شورِ جولاں تھا کنارِ بحر پر کس کا کہ آج

گردِ ساحل ہے بہ زخمِ موجۂ دریا نمک

بظاہر شعر کا مفہوم یہ ہے کہ دریا کے کنارے سے کون اس تیزی سے گزر گیا، کہ ساحل کی گرد موجۂ دریا کے زخم کے لئے نمک ہوگئی ہے یعنی گزرنے والا (محبوب) اتنی تیزی سے گزرا ہے کہ دریا کی موجیں اس کی رفتار پر رشک کرتی ہیں۔ اب اگر ہم شعر میں مستعمل لفظوں اور تلازموں کا الگ الگ تجزیہ کریں تو معلوم ہوگا کہ ہر لفظ کے مختلف معنوی دائرے ہیں۔ مثلاً شورِ جولاں رفتار کا شور بھی ہے اور زنجیر کا شور بھی۔ خود شور کے معنی غل بھی ہیں اور نمک بھی۔ اس طرح شور اور نمک میں رعایت لفظی ہے۔ بحر فنا اور بقا دونوں کی علامت ہے۔ کنارِ بحر سے آغازِ سفر کی طرف بھی ذہن منتقل ہوتا ہے اور اختتامِ سفر کی طرف بھی۔ گرد میں انتشار کا مفہوم بھی پنہاں ہے اور زخم پر گرد جمنے سے بھی تقریباً ویسی ہی تکلیف ہوتی ہے، جیسی زخم پر نمک چھڑکنے سے۔ گردِ ساحل بعد طنا کے مسائل کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ زخم بمعنی گھاؤ بھی ہیں اور زخم اس ضرب کو بھی کہتے ہیں جو ساز کے تاروں پر لگائی جاتی ہے۔ موج بیک وقت رفتار، آزادی، گرفتاری اور اضطراب کی علامت ہے۔ یہاں یہ بات بھی قابل

غور ہے کہ دریا میں موجیں دو زاویوں سے بہتی ہیں: ایک تو دریا کی لمبائی کی طرف اور دوسرے کنارے کی طرف۔ پہلا زاویہ آزادی کی علامت بھی ہے اور گرفتاری کی علامت بھی، اس لئے کہ موج کا پیچھے رہنا ہی اس کی گرفتاری ہے۔ جیسا کہ غالب کے اس شعر میں:

کشاکش ہائے ہستی سے کرے کیا سعی آزادی

ہوئی زنجیر موج آب کو فرصت روانی کی

دوسرا زاویہ فنا کی علامت ہے کیوں کہ کنارہ چھوتے ہی موجوں کا سفر ختم ہوجاتا ہے۔ زخم اور نمک میں تناسب معنوی ہے اس لئے ساز کے تاروں پر نمک چھڑکنے کے بعد جب اس پر زخم لگایا جاتا ہے تو اس کی آواز تیز ہوجاتی ہے اور خود زخم پر نمک چھڑکتے ہیں تو اس کی تکلیف بڑھ جاتی ہے۔

اب آیئے اس شعر کے مختلف تاثرات کا جائزہ لیں۔ مندرجہ بالا توضیحات کی روشنی میں اگر جولاں بمعنیٰ رفتار لیں تو مفہوم یہ ہوا کہ آج دریا کے کنارے کس کی رفتار کا شور تھا کہ گرد ساحل، جو جولانی کی معلول ہے، موجۂ دریا کے لئے باعث رشک ہے۔ اور اگر جولاں بمعنیٰ زنجیر ہے تو مفہوم یہ ہوا کہ دریا کے کنارے کس کی زنجیر کا شور ہے۔ یعنی یہ کون قیدی گزرا ہے کہ گرد ساحل (جو گزرنے والے قیدی کی صعوبت کا نشاں ہے) کو دیکھ کر موجوں کا پیچ وتاب بڑھ گیا ہے۔ اور موجیں اس زنجیر کے لئے نوحہ خواں ہیں۔ واضح رہے کہ جب موجیں سطح آب پر مچلتی ہیں تو زنجیر ہی کی طرح بل کھاتی ہیں۔

اب شعر میں لفظ ''تھا'' اور ''کس کا'' پر غور کیجئے۔ ''شور جولاں تھا'' یعنی اب نہیں ہے۔ کوئی دریا کے کنارے سے تیزی سے گزر چکا

ہے۔اور فقط گرد ساحل ہے پھر ''کس کا شور جولاں'' یہاں استفہام ہے۔یعنی جتنا شور جولاں اہم ہے اتنا ہی اہم وہ شخص بھی ہے جس کا شور جولاں برپا ہے۔ یعنی اگر صرف شور جولاں ہوتا تو ممکن ہے گرد ساحل موجۂ دریا کے زخم کے لئے نمک نہ ہوتی لیکن لفظ ''کس کا'' میں تحیر بھی ہے اور تیقن بھی۔تحیر یوں کہ دریا کی موجیں اب تک اپنی رفتار اور آزادی پر نازاں تھیں لیکن آج جب کوئی ان سے بھی زیادہ تیز رفتار آزاد رو گزرا تو وہ متحیر ہوگئیں اور گزرنے والے کی تیز رفتاری اور آزادی پر انہیں رشک محسوس ہو رہا ہے،اس صورت میں کہ گرد ساحل کو دیکھ کر موجوں کو معلوم ہوگیا ہے کہ گزرنے والا کون ہے اور گرد ساحل کے (حجم) کو دیکھ کر گزرنے والے کے سلسلے میں ان کا شک یقین میں بدل گیا ہے اور وہ سمجھ گئی ہیں کہ گزرنے والے کی رفتار یقیناً ان سے زیادہ تیز ہے اسی لئے وہ تڑپ رہی ہیں۔تیقن سے جہاں موجوں کے رشک وحسد میں اضافہ ہوتا ہے وہیں اگر جولاں بمعنیٰ زنجیر مراد لیں تو ایک پہلو ترحم کا بھی ہوسکتا ہے۔چوں کہ موجیں گزرنے والے سے واقف ہیں اور شور چوں کہ زنجیر کا ہے،اس لئے گرد ساحل اب نمک اس لئے بھی ہے کہ گزرنے والا موجوں کا شناسا ہے اور پابہ زنجیر ہے۔اس کی اسیری پر انہیں رحم بھی آتا ہے اور تکلیف بھی ہوتی ہے۔

ان توضیحات کے بعد اب ہم شعر کے علامتی مفاہیم کا تجزیہ پیش کریں گے۔

اگر ہم شور جولاں کو،زندگی اور کنار بحر کو،اختتام سفر کو علامت مان لیں تو مفہوم یہ نکلتا ہے۔کہ کسی نے سفر مرگ طے کیا ہے اور اتنی تیزی سے طے کیا ہے کہ کو موت بھی متحیر ہوگئی ہے اور یقیناً وہ کوئی اہم شخص

ہے ایسا شخص جس کی موت نا قابل تلافی ہے۔

اگر کنار بحر آغاز سفر ہے تو مفہوم یہ ہوا کہ کسی نے بڑے کروفر کے ساتھ زندگی کا سفر آغاز کیا ہے۔ ساحل پر گرد (اڑ کر) اس کے کوچ کا اعلان کر رہی ہے ۔ اس سفر کی شان و شوکت دیکھ کر فنا (موجۂ دریا) حیران و ششدر ہے یعنی اس کی زندگی حوصلوں اور ولولوں سے بھری ہے ،اور اس لئے وہ فنا کی اسیر نہیں ہو سکتی۔ اس کا عزم و ہمت دیکھ کر فنا کو رشک بھی اضطراب بھی۔

کنار بحر اور موجۂ دریا میں اگر ہم کنار بحر کو پھر فنا اور موجۂ دریا کو بقا (انسانی بقا) کی علامت مان لیں تو ایک مفہوم یہ بھی نکلتا ہے کہ یہ دنیا جہان فانی ہے اور دنیا کا جہان فانی ہونا بقائے انسانی کا زخم ہے۔ یہاں لوگ آتے جاتے رہتے ہیں لیکن جب ہزاروں لاکھوں لوگوں میں سے کوئی ایسا شخص اس دنیا سے اٹھ جاتا ہے جس کے اٹھ جانے سے پوری کائنات مضطرب ہو جاتی ہے تو بقائے انسانی کا زخم ہرا ہو جاتا ہے۔

شعر میں مستعمل تمام لفظوں اور تلازموں کی تشریحات کو مدنظر رکھتے ہوئے اگر پورے شعر کو ایک اکائی مان لیا جائے تو یہ پورا شعر ایک زرین دور کے زوال کا منظرنامہ ہے۔ علامتی مفاہیم کی عمومی شرحوں سے قطع نظر اس کا اطلاق بہت سے ذہنی تجربات پر بھی کیا جا سکتا ہے۔

غرض یہ کہ یہ شعر ان علامتی اشعار میں سے ہے جن کا مفہوم لامحدود ہے۔ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس شعر میں جو علامتیں استعمال کی گئی ہیں وہ بجائے خود لامحدود ہیں۔ جیسے جیسے ہم شعر کے علامتی اور تلازماتی نظام کی تفہیم کرتے جاتے ہیں ویسے ویسے اس کا معنوی دائرہ بڑھتا جاتا ہے اور علامت کا عمل طویل تر ہوتا جاتا ہے۔

مندرجہ شعر کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ یہ مروجہ علامتی نظام پر مشتمل ہے۔ لیکن اگر کوئی شخص اس نظام سے واقف نہ بھی ہو تب بھی یہ شعر اپنی بے پناہ علامتی قوت کی بنا پر متذکرہ مفاہیم کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے۔"[1]

کہا جاتا ہے کہ دیو مالا مکمل طور پر علامت ہے۔ اس بات پر جس قدر متفق آرا دستیاب ہیں اسی قدر اختلافی پہلو بھی مل جاتے ہیں۔ دیو مالا یا اساطیر میں کردار علامتی ہو سکتے ہیں، واقعات یا کبھی کبھی مقامات بھی علامتی ہو سکتے ہیں لیکن مکمل اساطیر کو علامت قرار دینا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ دیو مالا اور علامت میں بنیادی فرق یہ ہے کہ دیو مالا بحیثیت کل علامت نہیں ہوتی اور نہ علامت بن سکتی ہے۔ البتہ ایک ہی دیو مالا سے متعدد استعارے اخذ کیے جا سکتے ہیں۔ دیو مالا کا رجحان بیانیہ ہوتا ہے لیکن علامت کا میلان جامعیت کی طرف ہوتا ہے۔ دیو مالا مستقبل کے لئے ایک خواہش یا آرزو کی طرف ایک آرزو یا جھلک رکھتی ہے لیکن علامت ماضی سے حال اور حال سے مستقبل کی طرف اس وجہ سے سفر کرتی ہے کہ جامع انداز میں یہ بتانا چاہتی ہے کہ جو کچھ ہے وہ کیا تھا اور اسے کیا ہونا چاہئے۔ مثال کے طور پر یہودی ذہن کے لئے موسیٰؑ توحید کی علامت ہیں "بچھڑا" بت پرستی یا شرک کی علامت اور ہارونؑ توحید و شرک کے درمیان تذبذب کی علامت ہیں۔ لیکن پوری تاریخ جو آدمؑ سے مسیحؑ تک یہودی صحیفے میں پھیلی ہوئی ہے وہ ایک علامت نہیں بن سکتی۔ اسی طرح اس تاریخ میں جو مختلف مقامات یا مرحلے آتے ہیں جن کا یہودی قوم کو سامنا کرنا پڑتا ہے وہ صرف خواہش و تمنا ہیں لیکن موسیٰؑ ہارونؑ و بچھڑا (اس خاص موقعہ پر) پوری توانائی کے ساتھ اس اقتضا کی نمائندگی کرتے ہیں جو بے سر و سامان ہونے کے بعد بھی یہودی قوم ترک نہ کر سکی۔ یہ توانائی اور اقتضا علامت کی ایک بنیادی صفت ہے جس سے دیو مالا

[1] ماہنامہ جواز، مدیر سید عارف، صفحہ ۴۱ تا ۴۳

بحثیت مجموعی محروم ہوتی ہے۔

دیو مالا حالاں کہ واقعات و تجربات کو تمثیلی انداز میں پیش کرتی ہے لیکن اس کا انداز بیان اتنا واضح اور متعین ہوتا ہے کہ ایک بیان کے ایک ہی معنی اخذ ہو سکتے ہیں۔ گویا ایک شئے دوسری شئے کی متبادل ہوتی ہے لیکن علامت اپنی جامعیت کی وجہ سے ہمہ پہلو ہو جاتی ہے۔ ایک ہی علامت بیک وقت کئی اوصاف کی مظہر ہو سکتی ہے، مثلاً موسیٰ صرف توحید کی علامت نہیں بلکہ بصیرت، تدبر اور عزم و رہنمائی کی بھی علامت ہیں۔ ان کے برخلاف "بچھڑا" تذبذب۔ خوف، ظلمت اور رجعت کی علامت ہے۔ اس طرح ایک علامت اپنے معنی کے لحاظ سے مختلف سطحوں کی حامل ہوتی ہے، اور ہر سطح دوسری سطح سے ایک قابل استدلال تعلق رکھتی ہے۔ علامت کی ان سطحوں کی وجہ سے ایک حسن یہ پیدا ہوتا ہے کہ ہر قاری اپنے زمانی و مکانی رشتہ کے چوکھٹے میں اپنے فہم وادراک کے مطابق معنی اخذ کر سکتا ہے..... بہت ممکن ہے وہ آپ کے لئے زیادہ قابل قبول نہ ہوں اور آپ کے ذہن میں کچھ دوسرے پہلو روشن ہو رہے ہوں۔ اسی وجہ سے علامت کو بدل نہیں کہا جا سکتا وہ نمائندہ ہے۔ یہ نمائندگی زمانی و مکانی ابعاد کے مطابق ہمیشہ بدلتی رہتی ہے۔ البتہ یہ تبدیلی اتنی زیادہ نہیں ہوگی کہ ایک ہی زماں و مکاں میں یکسر نئے معنی اخذ ہوں، بلکہ ابعادی تسلسل بہر حال قائم رہے گا۔ اسی وجہ سے دیو مالا توہم کے زیادہ نزدیک اور علامت استدلال سے زیادہ قریب ہو گی۔ بالفاظ دیگر پورے اعتماد کے ساتھ یہ کہا جا سکتا ہے کہ علامت جب کبھی کسی دیو مالا سے اخذ ہوگی تو زمانی و مکانی امتداد کے ساتھ عقلی معنویت کی طرف پیش قدمی کرے گی اور توہم میں تعقل کے گم شدہ عناصر کو تلاش کر کے منظر عام پر لانے کی کوشش کرے گی۔ یہ کوشش و کاوش ہی علامت کا رشتہ ماضی سے قائم رکھنے کے باوجود ایک سوچے سمجھے مستقبل کی آرزو مندی کا پیش قیمہ ہوگی۔

"دیو مالا اور علامت کا رشتہ ماضی حال و مستقبل کا رشتہ ہوتا

ہے۔دیو مالا علامت کے لئے ایک قرطاس (canvas) فراہم کرتی ہے۔علامت اس قرطاس پر معنی خیز خطوط کھینچتی دیتی ہے۔بالفاظ دیگر دیو مالا پس منظر کا فریضہ انجام دیتی ہے اور علامت اس مرکزی نقش کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے جس کی وجہ سے پوری تصویر میں ایک حسین معنویت پیدا ہو جاتی ہے۔

علامت جب بھی دیو مالا کو پس منظر بنائے گی اسے عرصۂ حیات (life situation) کے طور پر استعمال کرے گی تو اس کا مقصد یہ ہوگا کہ ایک وسیع تمدنی وتہذیبی ورثہ کی نمائندگی وہ انتہائی اجمال کے ساتھ کر دے اور قاری اپنی انسیت کی بنا پر نہ صرف ان معنی تک پہنچ جائے جو علامت ساز کا منشا ہے بلکہ اپنے جذباتی وتاثراتی تجربات کی بنا پر کچھ اور نئے معنی کو بھی جنم دے۔" [1]

یہاں یہ بات تو واضح ہو رہی ہے کہ علامت جب دیو مالا کی صورت میں نمودار ہوتی ہے تو کی معنویت میں بے انتہا اضافہ ہو جاتا ہے۔علامت میں بیانیہ کی بہ نسبت معنوی دائرہ بہت وسیع ہو جاتا ہے۔بیانیہ میں جس شے کو پیش کیا جاتا ہے اس کی معنویت اسی حد تک محدود ہو کر رہ جاتی ہے اس کے برعکس علامت میں تنوع کے امکانات بڑھ جاتے ہیں۔اساطیر میں جو بھی علامتیں پیش کی گئی ہیں وہ بنیادی طور پر فرضی کہانیوں اور وواقعات پر مبنی ہیں۔اس لئے ان کہانیوں یا واقعات میں کسی بھی شے کی واقعیت پر اڑے رہنا نا مناسب عمل ہوگا۔جب مکمل اساطیر کو ہی فرضی کہا جائے تو اس کے کرداروں اور واقعات کے علامتی پہلوؤں پر ہر دور میں حسب ضرورت نئے نئے معنی عطا کئے جا سکتے ہیں۔اساطیر کی اس ہمہ جہتی خصوصیت سے انکار نا ممکن ہے۔ اساطیر کا علامتی پہلو تخیل کے بغیر وجود میں نہیں آ سکتا۔اسی خیال کو شمیم احمد کے

[1] چہرہ پس چہرہ از ابن فرید ،صفحہ ۲۵ تا ۲۶

الفاظ میں ملاحظہ کیجئے:

"تخیل جب تک انسان کے لئے ایک بھرپور تجربہ نہیں بنتی اس وقت تک اس سے فکر وعمل کی وحدت ظہور میں نہیں آتی اور فکر وعمل کی وحدت کے بغیر کوئی معاشرہ یا قوم داخلی واردات یا بھرپور معنویت کی کوئی علامت تخلیق نہیں کر پاتی۔" ؎۱

ادب میں علامت اس وقت تک داخل ہو نہیں سکتی جب تک اس میں تخیل کی کارفرمائی نہ ہو جائے اور تخیل کی بنیاد انسانی فکر وعمل پر رکھی جاتی ہے۔ انسان جس قدر تجربات ومشاہدات سے دوچار ہوگا اسی قدر اس کے تخیل میں بلندی پیدا ہوتی جائے گی۔ اس صورت میں تخیل جزئیات کی طرف نہیں بلکہ کل کی طرف اشارہ کرتی اور اسی معیار کی علامتوں کو پیش کرتی ہے۔ کل بجائے خود مجموعہ ہے واقعات وحادثات کا اس لئے تخیل کی پیش کردہ علامت میں بھی معنوی تہہ داری اور وسعت کی کارفرمائی واضح ہو جاتی ہے۔

شاعری میں نثر کی بہ نسبت تخیل کا عمل دخل زیادہ ہوتا ہے۔ شاعری سیدھی سادھی اور بیانیہ ہو تو اس میں خاص معنویت کبھی پیدا نہیں ہوگی۔ شاعری کو جب تک علامت، اشاریت، رمز وکنایہ وغیرہ صنعتوں سے مزین نہ کیا جائے، شاعری میں وہ لطف اندوزی اور تاثر پیدا نہیں ہوگا جس کی توقع ہر قاری کو ہوا کرتی ہے۔ غرض تخیل ہی وہ ذریعہ ہے جو شاعری میں علامت اور حسن پیدا کرتا ہے۔ نثر میں شاعری کا سا مزاج نہیں ہوتا اس لئے اس میں علامت اور تخیل پر اس قدر زور نہیں دیا جاتا جس قدر شاعری میں دیا جاتا ہے۔ اساطیر دراصل شاعری اور نثر کا امتزاج ہے اس لئے اساطیر میں تخیل اور علامت دونوں کی فراوانی اور دونوں کا عمل دخل محسوس کیا جا سکتا ہے۔

اساطیر کے کرداروں اور واقعات کی علامتی کیفیات کو محسوس کرنے کے لئے لازمی

؎۱ اردو نثر کا فنی ارتقا از ڈاکٹر فرمان فتح پوری، صفحہ ۱۵۸

ہے کہ اساطیر کے بین السطور جھانکنے کی کوشش کی جائے ورنہ اس کرداروں اور واقعات کو ہم من وعن قبول کرنے لگیں کے تو اس کے علامتی پہلو بھی ہماری سمجھ سے بعید رہیں گے اور ہم اساطیر کی صحیح تفسیر و تفہیم سے بھی محروم رہ جائیں گے۔ اساطیر کے علامتی پہلوؤں کی تفہیم میں حسب ذیل اقتباس کافی حد تک معاون ثابت ہوسکتا ہے ملاحظہ ہو:

''متھ یا اساطیر کو ہندوستان میں پران کہا گیا ہے۔۔۔۔۔۔ پران میں براہ راست سوال اور جواب، استفسار اور اندازاً نتیجہ نہیں بلکہ ایک استفہامیہ ہے۔ شاید نیتی نیتی (از ازل تا ابد ایسا ہی) اسی لئے کہا گیا ہے۔ لیکن پرانوں تک پہنچتے پہنچتے ایک نتیجہ سامنے آنے لگتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ وہ نتیجۂ فکر و فلسفہ کی زبان میں نہیں افسانوی زبان میں کرداروں کے حوالے سے بیان ہوا ہے اور وہ افسانے تعبیر و تشریح کے محتاج ہیں۔ نہ صرف واقعات بلکہ ان کے نام بھی۔ ان کے ناموں میں جو مخفی استعارے اور علامتیں ہیں وہ بھی توجہ طلب ہیں۔ مثلاً مہابھارت میں 'کرن'، 'کنتی' اور 'سورج' کے ملنے سے پیدا ہوتا ہے۔ کنتی کے معنی زمین بھی ممکن ہے۔ سورج اور زمین سے پھل پیدا ہوتا ہے اور ہر پھل پر چھلکا ضرور ہوتا ہے۔ پکنے کے بعد پھل شاخ سے جدا ہو جاتا ہے۔ کرن کرچ اور کنڈل کے ساتھ پیدا ہوتا ہے۔ پھل چھلکا اترنے کے بعد سڑنا گلنا شروع کرتا ہے۔ 'کرن'، 'اندر' کو کوچ کنڈل دینے کے بعد مرنے کی طرف راغب ہوتا ہے۔ اس کے تحفظ کا ذریعہ نہیں رہا۔ یہ ایک امکانی تعبیر ہے۔ کہنے کا مطلب اتنا بھر ہے کہ پرانوں میں بیان ہوئے کردار اور واقعات تعبیر و تفسیر طلب ہیں۔ پھر ان کرداروں کی قوتیں دیکھیں۔ قوت کی کمزوری اور کمزوری کی قوت بھی دیکھیں۔ مہابھارت کا ہر کردار شاپ (بد دعا) گزیدہ ہے۔ ہر کردار کسی نہ کسی بد دعا کا اسیر ہے پران

میں کرشن جی کی وفات شکاری کے تیر لگنے سے ہوتی ہے۔تیر پیر میں ،کف پا میں لگتا ہے۔ پران کا مصنف لکھتا ہے کہ ان کے پیر میں سے تیر کے ساتھ سانپ نکل گیا۔سانپ وہاں کال (وقت) کی علامت ہے۔کرشن جی بچپن میں جمنا ندی میں رہنے والے کالیہ ناگ کو اپنے بس میں کرتے ہیں۔وہ وشنو کے اوتار ہیں۔وشنو شیش ناگ پر آرام فرما ہیں۔زمین شیش ناگ پر ٹکی ہوئی ہے۔سانپ گنیش جی کے ہاتھ میں ہے تو شنکر جی کے گلے میں اور جسم سے لپٹے ہوئے۔مہا کال ان کا نام ہے۔ تو ان تمام علامتوں کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔علامتیں معاشرے کے عقائد،اقداراور تہذیب سے بنتی ہیں۔اس لئے کسی بھی علامت کی تفہیم اس کی تہذیبی اصل کو جانے بغیر ممکن نہیں۔آدمی شعور کے ساتھ ہی عدم تحفظ کا شکار ہو گیا۔موت کا خوف نہیں رہنے کا خوف۔اس لئے اس نے اپنا رشتہ ان قوتوں سے استوار کرنا چاہا جو اس کے محمول کے مطابق ،کبھی فنا نہیں ہوں گی اس لئے اس نے اپنا رشتہ دیوتاؤں (دینے والوں) سے جوڑا۔دیوتا اوردانوں کی جنگ میں دیوتاؤں کا مددگار ہوا۔" ؎۱

اساطیری کرداروں کے علامتی پہلو ملاحظہ کیجئے تا کہ اساطیر کی ترسیل آسان ہو جائے۔ اس کے علامتی پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہوئے قمر رئیس نے مزید لکھا ہے کہ:

"دراوڑی تہذیب میں شیو سانپ اور نیل کنٹھ کا علامتی مظہر ہے اور شیو لنگ زرخیزی کی علامت۔دوسری سطح پر ترموتی کا وہ تصور ہے جسے ہندو دھرم میں بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ترمورتی تین دیوتاؤں کا مجموعہ ہے،وشنو برہما اور مہیش۔برہما خالص آریائی تصور کی پیداوار ہے۔ دیوتا سرشٹی (کائنات) کا رچیتا (خالق) اوراس کی روح ہے اور بیشتر

؎۱ اردو نثر کا فنی ارتقا از ڈاکٹر فرمان فتح پوری، صفحہ ۱۵۸

سرسوتی کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ سرسوتی فصاحت بلاغت علم اور موسیقی کی دیوی ہے۔ شیو کے کردار کا دوسرا ارضی رُخ یہ ہے کہ وہ زرخیزی کے دیوتا ہیں اور جنسی جذبات کو نمایاں ترین صورت میں پیش کرتے ہیں۔ شیولنگ کی پوجا کا تصور وادیٔ سندھ کے زمانے ہی میں عام تھا اور اس کے بعد میں یہ تصور آج تک ہندو دھرم سے منسلک ہے۔'' ؎۱

''شیو جی شیر کی کھال پہنتے ہیں اس لیے ان کو باگھامبر بھی کہا جاتا ہے۔ شیو جی کا قیام کیلاش پربت ہے جہاں برف ہی برف ہے۔ شیر کی کھال میں گرمی زیادہ ہوتی ہے۔ یہ برفیلے مقام کے لیے زیادہ موزوں ہے۔ شیو جی کی سواری بیل ہے۔ یہ ان کی بے نیازی کی علامت ہے۔ ان کے گلے میں سانپ لپٹا رہتا ہے۔ سانپ موت کی علامت ہے۔ مفہوم یہ ہے کہ موت ان کے قبضۂ قدرت میں ہے۔

شیو جی کے ہاتھ میں ترشول ہے۔ ترشول کے معنی تکالیف، مصیبت یا عذاب کے ہیں۔ آدمی کی زندگی میں عموماً جو مصائب و آلام آتے ہیں ان کی تین جہتیں ہوتی ہیں: (۱) جسمانی (Physical)(۲) مادی Material (۳) روحانی (Spiritual)۔ شیو جی کے ترشول کا یہ مفہوم لیا جاتا ہے کہ مذکورہ تینوں قسم کے دُکھوں کا مداوا شیو جی کے پاس ہے۔

شیو جی کے ترشول کی ایک دوسری علامتی حیثیت بھی ہے۔ ہندو مت کے اعتبار سے کائنات کی بنیاد فطرت ہے۔ فطرت تین عناصر سے مل کر بنی ہے۔

۱۔ ستو: جس سے روشنی، تقدس، پاکیزگی، سچائی اور خوشی و

؎۱ ہندوستانی اساطیر اور فکر و فلسفہ کا اثر اردو زبان و ادب پر از قمر رئیس، صفحہ ۱۲۸

مسرت وابستہ ہے۔

۲۔ رجس: جس سے عمل وحرکت، حرارت، بلندی، عظمت اور شان وشوکت متعلق ہے۔

۳۔ تمس: جس سے تیرگی، تاریکی، پستی، ذلت، دُکھ، درد اور گناہ وعذاب کا رشتہ ہے۔

شیو جی ان تینوں عناصرِ فطرت کو ترشول کی علامت کی شکل میں کنٹرول کرتے ہیں لیکن خود تینوں سے بے نیاز ہیں۔ مردِ کامل فطرت وکائنات کو مسخر کرتا ہے لیکن خود ان سے بے نیاز ہو جاتا ہے۔ یہ تصور ترشول سے وابستہ ہے۔

شیو جی کی پیشانی پر چاند ہے۔ چاند عرفان نظر کی علامت ہے۔ جب یہ آنکھ کھل جاتی ہے تو حقیقت کا عرفان حاصل ہو جاتا ہے۔ آدمی کی تیسری آنکھ بند ہے۔ اس لیے وہ حقیقت کی آگہی سے محروم ہے۔ لیکن جیسے ہی دل کی آنکھ روشن ہو جاتی ہے انسان ماضی، حال، مستقبل تینوں کالوں (زمانوں) پر حاوی ہو جاتا ہے۔ یعنی وہ زمانے کو مسخر کر لیتا ہے۔ اقبالؔ کے یہاں بھی مردِ کامل کی خاص صفت ہے۔ اقبال نے اس کو بصیرتِ دل سے تعبیر کیا ہے۔

شیو جی کے ماتھے سے گنگا بہتی ہے۔ گنگا پاکیزگی، تقدس اور نجات کی علامت ہے۔ یہ ابدیت ہے۔ اقبال کے یہاں بھی ابدیت کو گہری معنویت حاصل ہے۔ جنت میں بھی کوثر وتسنیم کی نہریں ہیں۔ جس طرح کوئی تھکا ماندہ، پریشان نڈھال آدمی دریا میں غوطہ لگانے کے بعد آسودگی، ٹھنڈک، طمانیت محسوس کرتا ہے۔ گنگا منزلِ نجات ہے، لیکن یہ نجات ساکن اور ٹھہری ہوئی شئے نہیں بلکہ متحرک اور عامل ہے۔ اس

میں ہر پل نیا تجربہ واحساس ہوتا ہے جیسے ندی میں ہر پل نئے پانی کی موجیں آتی ہیں۔ اسی کو ابدیت کہتے ہیں۔ اقبال کے یہاں بھی ابدیت کا متحرک تصور ہے۔" ؎

علامت کے مفہوم اوراس کی افادیت سے متعلق مذکورہ بالا بحث سے واضح ہو جاتا ہے کہ یہی علامتیں اساطیر کی معنویت اوراس کی مقبولیت کی ضامن ہیں۔ اگر ان علامتوں کی انفرادی وضاحت ہوگئی ہوتی تو اساطیر کی اہمیت بے انتہا متاثر ہو جاتی اور اسے آثارقدیمہ تصور کرتے ہوئے صرف تاریخی حیثیت عطا کر کے محفوظ کر دیا گیا ہوتا۔ علامت میں ہمیشہ دوسرا مفہوم ہوتا ہے اورعلامت اختصار سے تفصیل تک پہنچتی ہے۔ علامتی بیان کے سامنے بیان واقع کی اہمیت ختم ہو جاتی ہے اور قاری کا اخذ کردہ مفہوم ہی اہم اور بامعنی ہوتا ہے۔ علامت اپنے متعلقات اور تلازمات کے وسیلے سے تمام ممکنہ معانی کو متحرک کرتی ہے اوراس طرح معنی کی مختلف سطحوں پر عمل کرتی ہے اور ہر معنوی عمل سے ہم کسی ذہنی ردعمل تک پہنچتے ہیں علامت ایک ہی خیال یا موضوع کو ایک ہی پیرائے یا مختلف پیرایوں میں مختلف تاثرات کے ساتھ ادا کرتی ہے اساطیر کی جدید دور میں بھی بے انتہا مقبولیت اس بات کی دلیل ہے کہ اساطیر میں آفاقیت پائی جاتی ہے جو اس میں موجود علامتوں کی مرہون منت ہے۔

؎ ہندوستانی اساطیر اور فکر وفلسفہ کا اثر اردو زبان وادب پر از قمر رئیس، صفحہ ۹۱ تا ۹۲)

تیسرا باب

ادب میں اساطیر کی مقبولیت کے اسباب

ادب میں اساطیر کی مقبولیت کے اسباب

دنیا کی ہر زبان اپنا ایک مخصوص پس منظر اور اپنی ایک الگ پہچان رکھتی ہے۔ ہر زبان کا تعلق ایک جغرافیائی علاقہ سے ہوتا ہے۔ عالمی سطح پر ہو یا ملک کی سطح پر اس کلیہ سے انکار نہیں ہوسکتا کہ زبان کا تعلق مقام سے ہوتا ہے۔ مثلاً انگریزی زبان کا تعلق بنیادی طور پر انگلینڈ سے ہے۔ جرمنی میں جرمن زبان بولی جاتی ہے عرب میں عربی، فارس (ایران) میں فارسی، چین میں چینی زبان تو جاپان میں جاپانی۔ بالکل اسی طرح جب ہم ہندوستان کے جغرافیائی حدود کا جائزہ لیں گےتو پتہ چلتا ہے کہ یہاں بھی زبان اور مقام میں بہت گہرا ربط پایا جاتا ہے مثلاً پنجاب میں پنجابی، بنگال میں بنگالی ، اڑیسہ میں اڑیا، گجرات میں گجراتی، کرناٹک میں کنڑ، تمل ناڈو میں تمل، مراٹھواڑہ میں مراٹھی، تلنگو دیشم میں تلگو وغیرہ۔ مقام کی نسبت سے زبان میں مستعمل روایتیں ، شہروں اور تاریخی مقامات کے حوالے، ندیوں اور پہاڑوں کا ذکر وغیرہ کا تعلق بھی اسی ملک سے ہوتا ہے جس ملک میں زبان تشکیل پاتی ہے۔ مثلاً انگریزی زبان میں لندن کا ذکر لازمی طور پر آئے گا عربی زبان میں کوہ فاراں، مکہ ، مدینہ، حجاز، دریائے فرات ، نہر علقمہ وغیرہ کے حوالے ملتے ہیں، اسی طرح ایرانی زبان میں کوہ بےستون، شمشاد وسمن، شیراز وسمرقند کی مثالیں دیکھی جاسکتی ہیں۔

یہ بھی ایک زندہ حقیقت ہے کہ ہر زبان اپنا ایک مذہبی پس منظر بھی رکھتی ہے۔ کسی بھی زبان کے بولنے والوں نے جس مذہب کو اختیار کر رکھا ہے اس مذہب کی جھلکیاں اس زبان میں بخوبی محسوس کی جاسکتی ہیں۔ مذہبی حوالے شخصیات، واقعات اور مقامات کے وسیلے سے پیش کئے جاتے ہیں۔ دنیا کے اکثر ممالک ایسے ہیں جہاں صرف ایک ہی زبان بولی لکھی اور پڑھی جاتی ہے لیکن ہندوستان کی تاریخ اس سے جداگانہ ہے۔ یہ ملک بہت وسیع ہے اس ملک میں چھ سو سے زائد بولیاں بولی جاتی ہیں۔ سرکاری طور پر سولہ زبانیں سرکاری قرار دی گئی ہیں۔ اس کے علاوہ سینکڑوں زبانیں ایسی ہیں جن میں ادب بھی ملتا ہے۔ اسی لئے اس ملک کے ادب کو ایک زبان کا نہیں بلکہ ایک تہذیب کا ادب قرار دینا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ اس کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ اس ملک میں بسنے والے چاہے کسی علاقے کے ہوں یا کسی بھی زبان کے بولنے کیوں نہ ہوں لیکن ان کے خیالات وتصورات میں یکسانیت واضح طور پر محسوس کی جاسکتی ہے۔

ہر ملک میں رہنے والے اپنے اندر ادبی ذوق رکھتے ہیں۔ ان کے ذوق کی پذیرائی کا سامان ان کی اپنی زبان میں موجود ہوتا ہے۔ ان کی زبان کی شاعری یا نثری ادب ان کے خیالات کی عکاسی کرتا ہے۔ ہر فنکار اپنے خیالات کا اظہار اپنے مخصوص انداز میں، اپنی زبان میں اور اپنے ذریعہ اظہار میں کرتا ہے۔ ادب کے لئے مواد فنکار اپنے ماحول سے اخذ کرتا ہے۔ ماحول اگر شاندار ہو تو ادب میں اس کی جھلکیاں ضرور نظر آئیں گی اسی طرح اگر ماحول زوال پذیر ہو تو اس میں اسی معاشرہ کی جھلک دیکھنے کو ملے گی کیوں کہ ادیب یا شاعر معاشرہ کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ معاشرہ کی جھلکیاں اگر من وعن بیان کردیے جائیں تو اسے صحافت کہتے ہیں۔ ادب اس سے بلند مقام کا حامل ہوا کرتا ہے اسی لئے ادب میں کسی بھی خیال کو من وعن نہیں بلکہ اشارہ وکنایہ تشبیہ واستعارہ، تلمیحات وضرب الامثال وغیرہ کے ذریعہ پیش کیا جاتا ہے۔ من وعن

پیش کردہ خیال میں دلچسپی و اثر آفرینی نہیں ہوا کرتی ۔ادب کی پہچان یہ ہے کہ وہ ہر مقام، ہر وقت اور ہر سماج میں مقبولیت کا عنصر اپنے اندر رکھتا ہے۔ یہ خوبی ادب میں تخیل کی کارفرمائی کا نتیجہ ہوتی ہے۔انسانی تخیل کی جڑیں اس کی معلومات میں پیوست ہوتی ہیں۔ جو ادیب یا فنکار بہت زیادہ معلومات رکھتا ہے وہ اپنی معلومات کی بنیاد پر تاریخی، تہذیبی، سماجی، مذہبی، دیومالائی، سائنسی، و ادبی علامتیں یا اشارے اپنے ادب میں پیش کرتا ہے۔ یہ علامتیں یا اشارے آفاقی حیثیت رکھتے ہیں۔ ہر قاری ان علامتوں یا اشاروں کی تفہیم اپنی معلومات کی بنیاد پر خود کر لیتا ہے اور اس ادب سے محظوظ ہوتا ہے۔ اگر ادیب یا شاعر علامتوں یا اشاروں کے بجائے دوٹوک بات کریں گے یا کسی فرد یا کسی جگہ، وغیرہ کا ذکر کریں گے تو فنکار کا وہ خیال اس ایک فرد یا مقام سے وابستہ ہو کر اپنی حیثیت محدود کر لے گا۔ اس کی بنسبت اگر کسی فرد یا مقام کی طرف اشارہ کیا جائے تو ایسی حالت میں وہ اشارہ آفاقی بن کر ہر ایک کے دل کی دھڑکن بن جائے گا۔ مثال کے طور پر اختر شیرانی کی ایک نظم کا بند دیکھئے کہتے ہیں :

گاؤں کی لڑکیوں میں بدنام ہو رہا ہوں
سلمیٰ سے دل لگا کر، سلمیٰ سے دل لگا کر

اختر شیرانی کا یہ شعر اختر شیرانی اور ان کی محبوبہ سلمیٰ کے لئے مخصوص ہو گیا ہے۔ قاری اس شعر کو پڑھے گا اور محظوظ تو ہوگا لیکن اس کے اپنے ذاتی تجربات سے اس شعر کا تعلق جڑنے نہیں پائے گا۔ اصلی اور سچی شاعری وہ ہے جس کو پڑھ کر قاری کو اس میں پیش کردہ خیال اس کا اپنا خیال محسوس ہو جس کو شاعر نے باندھا ہے۔ اختر شیرانی کا مذکورہ بالا شعر اس خصوصیت کا حامل نہیں ہو سکتا۔ اس کے برعکس یہ شعر ملاحظہ کیجئے، شاعر کہتا ہے:

او دیس سے آنے والی سکھی کچھ اور نہیں بس اتنا بتا
میں جس سے بہت شرماتی تھی وہ تیرے بھیا کیسے ہیں

اس شعر میں شاعر نے سوال کرنے والی کا نام نہیں بتایا، اور نہ ہی اس کی سہیلی کا نام پیش کیا ہے۔ اس لئے اس شعر کو پڑھ کر اکثر لڑکیوں کے دلوں کی دھڑکنوں کے بڑھ جانے کا امکان ہے۔ کیوں کہ اس شعر میں ایک گاؤں سے آنے والی لڑکی اور اس کی دیرینہ لیکن بچھڑی ہوئی سہیلی کی ملاقات کا ذکر ہے۔ ایسے تجربے دنیا میں صرف ایک کو نہیں بلکہ سینکڑوں، ہزاروں لڑکیوں کو ہو سکتے ہیں۔ اسی لئے کہتے ہیں کہ شاعری میں اشارہ وکنایہ، یا علامت کے استعمال سے ادب میں آفاقیت در آتی ہیں اور سماج میں اس ادب کا مقام ومرتبہ بلند ہو جاتا ہے۔

ادب میں فن کار اپنے تجربے بھی پیش کرتا ہے لیکن اس وقت بڑی ہی چابکدستی کے ساتھ اپنے تجربات کو علامتوں یا اشاروں کی مدد سے آفاقیت عطا کر دیتا ہے اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اگر وہ اپنی بات اپنے ہی حوالے سے پیش کرے گا تو اس کی بدنامی کا امکان بھی ابھر سکتا ہے۔ اگر وہ اپنے تجربات کو علامتوں یا تلمیحات کے حوالے سے پیش کرے گا تو اس کی اپنی بات سماج کی تصویر سمجھی جائے گی۔ اسی لئے فن کار اپنی بات کو بیان کرتے ہوئے تاریخی، سماجی یا دیومالائی علامتوں کے ذریعہ پیش کرے گا۔ مثال کو طور پر:

لایا تھا کیا سکندر، کیا لے گیا جہاں سے
تھے دونوں ہاتھ خالی باہر کفن سے نکلے

اس شعر میں شاعر اپنا خیال پیش کر رہا ہے کہ انسان کو چاہئے کہ دنیا کی بے ثباتی کا خیال رکھے اور اپنی زندگی میں نیک کام کرے تا کہ اس کے بعد بھی زمانہ اسے یاد رکھے کیوں کہ انسان دنیا میں خالی ہاتھ آیا ہے اور ایک دن خالی ہاتھ ہی یہاں سے چلا جائے گا۔ شاعر نے اپنے اس خیال کو سکندر کی موت کے پس منظر کی مدد سے پیش کیا ہے۔ ایسا لکھنے سے شاعر کے بات میں اثر آفرینی پیدا ہوگئی ہے جس کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ یہ تاریخی حوالہ شاعر کے خیال کی پیش کش میں بہت ہی سودمند ثابت ہوا ہے۔

کسی بھی خیال کے اظہار میں اگر دیو مالا سے حوالے پیش کئے جائیں تو وہ حوالے بہت زیادہ موثر ثابت ہو سکتے ہیں۔اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ ہندوستان کے کسی بھی شہری کی معلومات میں ہندو دیو مالائی کردار و واقعات کا وافر خزانہ محفوظ ہے۔ ہر ہندوستانی ہندو مالا سے کافی حد تک واقف ہےاس لئے دیو مالا کا کوئی بھی حوالہ اس کے لئے اجنبی نہیں ہوگا اور وہ اس حوالے کو اچھی طرح سمجھ سکتا ہے اور اس سے محظوظ بھی ہو سکتا ہے۔اس کی ایک اور وجہ یہ بھی ہے کہ ہر ہندوستانی شہری ہندو دیو مالائی کرداروں اور واقعات سے عقیدت اور انسیت بھی رکھتا ہے اس لئے وہ اس دیو مالائی علامت کو عقیدت کی بنا پر مکمل طور پر محسوس کرے گا اور ذہنی طور پر قبول بھی کرے گا۔اسی بنیاد پر ہندوستانی شعرا و ادبا اپنے ادب یا شاعری میں ہندو دیو مالائی عناصر کا کثرت سے استعمال کرتے ہیں۔ادب یا شاعری میں ہندو دیو مالائی عناصر کا استعمال بجائے خود اس ادب یا شاعری کی مقبولیت کا ضامن بن جاتا ہے۔

دیو مالائی عناصر کے استعمال میں ہندو دیو مالا پر ہی اکتفا نہیں کیا جاتا عالمی دیو مالا کا استعمال بھی اس سلسلے میں سود مند ثابت ہو سکتا ہے۔عالمی دیو مالا کا استعمال فن کار کی قابلیت اور اس کے وسیع مطالعہ پر منحصر ہےاگر فنکار کا مطالعہ وسیع ہےتو عالمی اساطیر سے فائدہ اٹھا کر بہتر سے بہتر ادب سامعین اور قارئین کی خدمت میں پیش کر سکتا ہے۔عالمی اساطیر سے متعلق ڈاکٹر ارتضیٰ کریم نے لکھا ہے کہ:

> ” Aphrodite یونانی دیو مالا میں محبت،خوبصورتی اور جمال و وصل کی دیوی ہے تو Inanna مصری دیو مالا میں ماں اور بیوی کی Archetypal حیثیت رکھتی ہے۔اسی طرح Babylonian pantheon کی (Ishtar) جنگ،محبت اور زرخیزی کی دیوی ہے۔یہ دیو مالائی عناصر کے وہ سلسلے ہیں جو ماں بہن یا عورت کے Archetypal پیکر رکھتے ہیں۔اسی طرح مرد یا باپ کی صورت

میں Adonis یونانی اساطیر میں اہم حیثیت رکھتا ہے۔ یہ Babylonia خدا تموز (Tammuz) سے بھی پہچانا جاتا ہے۔ ڈائیونا سس (Dionnysus) بھی یونانی دیو مالا سے متعلق ہے جو vegetation اور Fruitfullness کا دیوتا مانا جاتا ہے۔" [1]

اردو ادب میں ہندو دیو مالا کے ساتھ ہی ساتھ یونانی دیو مالا اور فارسی دیو مالا کے عناصر کا بھی کافی ذخیرہ پایا جاتا ہے۔ اردو ادب اس بات کا گواہ ہے کہ ہمارے شعرا وادبا نے جہاں ارجن اور بھیم کا ذکر کیا ہے وہیں ان کی تخلیقات میں رستم اور اسفند یار کے حوالے بھی ملتے ہیں۔ عشق کے سلسلے میں بات کرتی ہو تو جہاں ہیر اور رانجھا، یا نل دمن کے حوالے دئے جاتے ہیں وہیں لیلیٰ مجنوں اور شیریں فرہاد کے قصص بھی صفحہ قرطاس پر بکھرے ہوئے مل جاتے ہیں۔ ایثار وقربانی کی مثالیں پیش کرتے ہوئے اردو کے شعرا وادبا نے جہاں رام اور لچھمن کو پیش کیا ہے وہیں معرکہء کربلا کے ذکر سے بھی اپنے ادب کو حسن بخشا ہے۔ اردو ادب ابتدا ہی سے فارسی ادب سے متاثر رہا ہے اس لئے اردو ادب میں روز اول سے ہی فارسی اساطیر کا استعمال دیکھنے میں آتا ہے۔ ایک طویل عرصہ تک اردو ادب میں اکثر حوالے صرف فارسی ادب سے ہی دئے جاتے تھے۔ جب اس بات کا احساس ہوا تو اردو شعرا وادبا نے شعوری طور پر یہ کوشش کی کہ اردو ادب میں ہندو دیو مالا کو بھی شامل کیا جائے اس لئے کہ اس ملک کے عوام جس قدر زیادہ حد تک ہندو دیو مالا سے واقف ہیں اس قدر فارسی دیو مالا سے واقف نہیں ہیں کیوں کہ فارسی دیو مالا صرف مطالعہ کا نتیجہ ہے جبکہ ہندو مالا کا تعلق ہماری زندگی سے جڑا ہوا ہے۔ اس لئے ہندو دیو مالا کی طرف خصوصی توجہ دی گئی اور یہ شعوری کوشش ادب کے لئے بہت ہی سود مند ثابت ہوئی کیوں کہ اس کی وجہ سے ترسیل آسان ہو گئی۔ فارسی اساطیر کی علامتیں آج بھی مبہم ہیں مثلاً عنقا، سیمرغ یا نرگس و

---

[1] ہندوستانی اساطیر اور فکر وفلسفہ کا اثر اردو زبان وادب پر از قمر رئیس، صفحہ ۲۳۹ تا ۲۴۰)

نسترن وغیرہ۔ مطالعہ میں مذکورہ تمام الفاظ آتے ہیں لیکن ان کے مفہوم پر توجہ دی جائے تو اس کی وضاحت اس قدر آسان نہیں جتنی ہونی چاہئے۔ پتہ نہیں کہ عنقا کا وجود دنیا میں ہے بھی یا نہیں بھی اسی طرح سیمرغ بھی ایک سوالیہ نشان بن کر ابھرتا ہے۔نرگس کو تو آج بھی اکثر اساتذہ اور طلبا ایک پھول سمجھتے ہیں،اس بات کا قطعی علم اکثر کو نہیں ہے کہ آیا وہ پھول ہے یا پتہ۔اس کے مقابلے میں ہندو دیو مالائی عناصر ہماری قوت فہم کے بہت قریب ہیں کیوں کہ ان میں پیش کردہ علامتیں ہمارے سماج میں اور ہمارے ملک میں پائی جاتی ہیں۔ہندو دیومالا میں جن پہاڑوں،ندیوں، مقامات اور کرداروں کو پیش کیا گیا ہے ان سب کا تعلق اسی سرزمین سے ہے۔گنگا و جمنا بھی ہمارے لئے نامانوس نہیں ہیں اور ایودھیا و کرکشیتر بھی ہمارے لئے نامانوس نہیں ہیں۔اسی طرح نہ ہی برگد کا پیڑ ہمارے لئے غیر مانوس ہے اور نہ ہی پیپل کی چھاؤں۔اس لئے اردو قاری کو ہندو دیومالا کی تفہیم وادراک مشکل نہیں رہی اور ادب کی ترسیل میں آسانیاں پیدا ہوئیں۔

بقول ڈاکٹر ارتضیٰ کریم:

"دیو مالائی عناصر کی کارفرمائی شعروادب میں ہمہ گیریت،تہہ داری،گہرائی اور گیرائی پیدا کرتی ہے۔اساطیر کے ذریعہ مصنف،معنی متن کو اپنے زمان ومکاں سے کبھی قرب کبھی بُعد عطا کرتا ہے۔"[1]

بقول ڈاکٹر فہیم اعظمی:

"اساطیر علامتی اور سریلی طرز اظہار کے لئے ضروری ہیں۔اساطیر آدمی کے عضوی اظہار کی عکاس ہوتی ہیں۔اگر کوئی اساطیر سے واقف نہ ہو تو ابلاغ کی دشواری ضرور ہوتی ہے،مگر ایسی دشواری پر قابو پانے سے قاری کے علم میں اضافہ ہوتا ہے۔ہر سنجیدہ قاری اساطیر کے بارے میں جاننے

---

[1] ہندوستانی اساطیر اور فکر وفلسفہ کا اثر اردو زبان وادب پر از قمر رئیس،صفحہ ۴۴

کی کوشش کرے گا۔ امریکہ کا ایک افسانہ اور ناول نگار جون اپڈائک (John Updic) اپنے ناول کے آخر میں اساطیر کو واضح بھی کر دیتا ہے۔ ایسا کرنے سے آسانی تو ضرور ہو جاتی ہے مگر آرٹسٹ کا یہ کام نہیں کہ وہ اپنی تخلیق کے مطالب و معنی لوگوں کو بتاتا پھرے۔'' ؎۱

ڈاکٹر فہیم اعظمی نے اساطیر کے مفہوم کی ترسیل کو نا مناسب قرار دیا ہے انہوں نے جان اپڈائک کا خیال پیش کر کے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے مصنف کو اپنے ادب میں پیش کردہ علامتوں کی تشریح نہیں کرنی چاہئے۔ موصوف کے خیال سے کسی کو اختلاف نہیں ہو سکتا۔ کسی بھی مصنف کے لئے اس سے زیادہ تکلیف دہ بات کیا ہوگی کہ وہ اپنی بات کہے اور اسی بات کی تشریح بھی کرتا پھرے۔ اسی تکلیف دہ مرحلے کو محسوس کر کے کسی مزاحیہ شاعر نے کہا ہے کہ:

کیا بتاؤں مل گئے کیسے قدرداں مجھے
شعر بھی کہنا کتے مطلب بھی سمجھانا کتے

یہ سچ ہے کہ فنکار کو خود اپنی تخلیقات کے مشمولات کی تشریح کرنا ناگوار ہے لیکن یہ کس نے کہا ہے کہ یہ نیک کام ناقدین اور شارحین نہیں کر سکیں گے۔ ناقدین اور شارحین کا کام ہی ادب کو قاری تک پہنچانے کا بہترین ذریعہ تلاش کریں۔ اگر یہ بات نہ ہوتی تو حالی کو یادگار غالب لکھنے کی کبھی ضرورت ہی نہ پڑتی۔ یہ انہی کا طفیل ہے کہ آج غالب کو ایک مقبول شاعر کی حیثیت حاصل ہے۔ غرض اساطیر کی تفہیم و تفسیر کا طفیل ہے کہ آج اس کے کردار و واقعات زبان از خاص و عام بھی ہیں اور مقبول بھی۔

اساطیر کی مقبولیت کی سب سے بڑی دلیل اساطیری ادب کی اشاعت ہے۔ اساطیری ادب کی اشاعت پر توجہ دیں تو پتہ چلتا ہے کہ اس کی اشاعت نہ صرف اس کی اولین زبان میں بار بار ہوتی ہے بلکہ اس ادب کو دنیا کی کئی زبانوں میں ترجمہ کر کے

؎۱ رو بہ رو از ڈاکٹر مناظر ہرگانوی، صفحہ ۱۵۸ تا ۱۵۹

ان تراجم کو بھی بار بار شائع کیا گیا ہے۔ اگر اساطیری ادب مقبول عام نہ ہوتا تو اس کے تراجم کرنے یا اسے بار بار شائع کرنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہو سکتا تھا۔ اساطیری ادب کے اردو تراجم کی مثالیں ملاحظہ ہو:

مہابھارت کے تراجم:

مہابھارت منظوم از طوطا رام شایاں

مہابھارت از دوارکا پرشاد افق لکھنوی

گیتا کے تراجم:

کشن گیتا، ارجن گیتا از سید مبین

گیتا مہاتم منظوم از منشی رام سہائے تمنا

گیان گیتا، معروف بہ راہ نجات از پوکر داس

گیان پرکاش از منشی کنہیالال عرف الکھ دھاری

آہنگ سرمدی (فارسی) از فیضی

گیتائے منظوم از آلم مظفر پوری

نغمۂ الہام از یوگی راج نظر

نسیم عرفان از منشی بشیشور پرشاد منور لکھنوی

نغمۂ جاوید از مرزا جعفر علی خان اثر لکھنوی

بھگوت گیتا منظوم از منشی میوہ لال عاجز

نغمۂ توحید از برکت رائے

دل کی گیتا از خواجہ دل محمد

فضیلت خیال از کاشی چند نسیم نور محلی

مخزن اسرار از پنڈت دینا ناتھ مدن

غذائے روح از پرتھوی پال مصر عاشق

گیتائے منظوم از خلیفہ عبدالحکیم

گیتائے منظوم از رائے بہادر شنکر دیال

گیتائے منظوم از برج موہن دیال احقر

بھگوت گیتا از ستیہ پرکاش مہتاب پسروی

رتن گیتا از پنڈت رتن چند جی رتن

درس حیات از نندکشور اختر

گیتا سار از منشی کانسی رام چاولہ

گیتا منظوم از جے گوپال جی

<u>رامائن کے تراجم:</u>

رامائن خوشتر از جگن ناتھ خوشتر (۱۸۵۱ء)

او بھت رامائن منظوم از شنکر دیال فرحت (۱۸۷۰ء)

رامائن منظوم از شنکر دیال فرحت (۱۸۸۶ء)

رامائن مہر از منشی سورج نرائن مہر دہلوی (۱۹۱۴ء)

رامائن یک قافیہ از دوارکا پرشاد افق لکھنوی

رامائن از دوارکا پرشاد افق لکھنوی

والمیکی رامایَن از گیانی پرمیشور دیال (۱۸۹۴ء)

پشپک رامائن (بطرز نوٹنکی) از ہری نرائن شرما ساحر

منظوم رامائن از نفیس جلیلی

رامائن تلسی کرت اصل مع منظوم ترجمہ از سورج پرشاد تصور

مسدس رامائن از بنواری لال شعلہ

رام کہانی از نفیس خلیلی

رام گیتا از شیو پرشاد ساحل

رام لیلا | از | منشی رام سہائے تمنا
اودھیاتم رامائن | از | کورونرائن (۱۹۵۸ء)
رتن رام رامائن | از | پنڈت رتن چند جی رتن
رامائن | از | مہدی نظمی
رامائن منظوم | از | حکیم وائسرائے وہمی (۱۹۶۰ء)

<u>دیگر ہندو مذہب کے تراجم جن کو اساطیر کا مقام حاصل ہے:</u>

اتھر وید کا ترجمہ | از | نوبت رائے شوخ
گنیش پوران منظوم | از | شنکر دیال فرحت
دسم اسکندھ سری مد بھاگوت | از | منشی سردار سنگھ تسیم
پریم ساگر منظوم | از | شنکر دیال فرحت
جوہر تہذیب | از | جواہر سنگھ جوہر
مثنوی اخلاق ہند | از | کنہیا لال ہندی
سندھیا | از | کیول کشن
الف لیلیٰ | از | دوارکا پرشاد افق لکھنوی
اہنسا کا اوتار | از | یوگی راج نظر
مثنوی گلزار رشک (شکنتلا) | از | سید محمد تقی
مثنوی غازۂ تعشق | از | عنایت سنگھ
نیرنگ سحر | از | اقبال ورما سحر
شکنتلا منظوم | از | محمد فاروق وحشت بریلوی
ستیہ وان ساوتری | از | جگر بریلوی

<u>اساطیری ادب سے ماخوذ واقعات پر مشتمل نظمیں:</u>

بھیلنی کے بیر | از | راج بہادر بھوشن

بھرت ملاپ از لالہ دولت رام

سیتا جی اشوک واٹیکا میں از رلا یا رام شرما

لواور کشن کانڈ از ستیہ پرکاش مہتاب

سیتا سوئمبر از بابو گروزائن

طوطارام از لوکش کی لڑائی

رامائن کا ایک سین از برج نرائن چکبست

ایک رشی کے داغ جگر کی کہانی، راجہ دشرتھ کی زبانی از ظفر علی خان

سیتا جی کا اصرار از سرور جہاں آبادی

سیتا ہرن از تلوک چند محروم

سیتا جی از نوبت رائے نظر

راجہ دشرتھ کے آخری الفاظ از مہلا رام وفا

بن باس کی صبح از پنڈت دتاتریہ کیفی

تارا کی فریاد از جگ موہن لال رواں

بن باسیوں کی لنکا سے رخصت از مہاراجہ بہادر برق

دسہراشنان از شاد عارفی

اندھیری نگری از شاد عارفی

گنگا اشنان از شاد عارفی

مندر جانے والی از شاد عارفی

آکاس بیل از فہمیدہ ریاض

دوجا سایہ از فہمیدہ ریاض

لوری از فہمیدہ ریاض

سرسوتی از مظہر اما

گنگا آدرش از مظہر امام

زہر کا سمندر از لطف الرحمن

کچھمن ریکھا از مظفر حنفی

تناسخ از کرامت علی کرامت

گوری از خالد محمود

ناچ رے نرتکی از سرمد سہبائی

روپ رس از سرمد سہبائی

کایا کا کرب از آفتاب اقبال شمیم

ارچنا از رؤف خیر

جمنا بہہ نہ رات از رؤف خیر

راکھ اور سیندور از رؤف خیر

نیل کنٹھ از راج نرائن راز

روح بولی پھر گوتم کی از راج نرائن راز

بدھم شرنم گچھامی از آشفتہ چنگیزی

دیوداسی از صلاح الدین پرویز

آرتی از پریم وار برٹنی

دو بیراگی از پریم وار برٹنی

اندر دھنش از فرحت کیفی

اپدیشک از فرحت کیفی

مرلی منوہر از فرحت کیفی

دوسرا جنم از فرحت کیفی

آواگون از فرحت کیفی

آیود پوجا از فرحت کیفی

چتا از اسلم آزاد

تانترک نظم از کرشن موہن

گرو از عادل منصوری

لہو سبز سیلاب آواگمن از عادل منصوری

کاگا از محمد علوی

پتھر کی آتما از عمیق حنفی

مِتس گندھا از عمیق حنفی

میں گوتم نہیں ہوں از خلیل الرحمن اعظمی

یاترا از کمار پاشی

پریت آتما از کمار پاشی

پشاچ نگر از کمار پاشی

آکاش میں شبد از کمار پاشی

دو پرارتھنائیں از کمار پاشی

سنجوگ از قاضی سلیم

مکتی از قاضی سلیم

نروان از وزیر آغا

یاترا از وزیر آغا

ملن از وزیر آغا

پیپل از وزیر آغا

ممتا از محسن بھوپالی

سورج داسی از محمود علی محمود

مامتا از زاہد صدیقی

تراجم کی اتنی طویل فہرست دیکھنے کے بعد یہ کہنے کی ضرورت نہیں رہ جاتی ہے کہ اساطیری ادب کی مقبولیت کیوں ہے اور کس قدر ہے۔ اگر اساطیری ادب عوام کی نظروں میں قابل قبول نہ ہوتا تو اس ادب کے اتنے تراجم کا پایا جانا بے معنی ہو جاتا۔ یہ سچ ہے کہ اساطیری ادب کافی قدیم بھی ہے اور فرضی بھی لیکن اس کی ادبی حیثیت اور اصلاحی حیثیت سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا۔ یہ ادب انسان کی رہنمائی کا فریضہ ادا کرتا ہے۔ اسی لئے اس کی مقبولیت میں آئے دن اضافہ ہوتا جا رہا ہے۔

چوتھا باب

اردو ادب میں اساطیر کا استعمال

اردو ادب میں اساطیر کا استعمال

اردو شاعری میں ہندو دیو مالائی عناصر کا وافر خزانہ موجود ہے۔ اردو شاعری کا مطالعہ کرنے والوں میں ہندوؤں کی بھی خاطر خواہ تعداد ہر دور میں رہی ہے۔ اردو شعرا نے ان کے احساسات وجذبات کے مدّ نظر اپنے کلام میں ہندو دیو مالائی کرداروں اور واقعات کو پیش کیا ہے۔ اردو شعرا کو اپنے کلام میں ہندو دیو مالا کو پیش کرنے کی ضرورت اس لیے بھی پیش آئی کہ یہ کردار و واقعات دیگر کرداروں اور واقعات کی بہ نسبت بہت زیادہ متاثر کن ہی نہیں بلکہ غیر معمولی حد تک اپنے طرز زندگی میں مکمل اور مثالی ہوا کرتے ہیں۔ دیو مالائی کرداروں کے مثالی اور مکمل ہونے کی وجہ ابنِ فرید نے یوں بیان فرمائی ہے:

> ''دیو مالا کبھی بھی حقائق کو اس طرح پیش نہیں کرتی جس طرح کہ وہ ہیں، بلکہ ان حقائق کے بیان میں انسان کی یہ خواہش بدرجۂ تم کارفرما ہوتی ہے کہ وہ ہر جز کو اس کے کمال پر پہنچا کے پیش کرے تا کہ واقعہ کی تفصیل بحیثیت کل مثال ہو، کیونکہ مثالی شئے یا واقعہ ہی ایسا ہو سکتا ہے جس میں کوئی خامی نہ ہو۔'' [1]

[1] چہرہ پس چہرہ از: ابن فرید .... ۱۹۸۰ء صفحہ ۲۳

ہندو دیومالا میں جن کتابوں کو شمار کیا جاتا ہے ان میں رامائن مہابھارت کو بہت زیادہ مقبولیت حاصل رہی ہے۔ اردو کے اکثر شعرا نے انہی کتابوں کے کردار اور واقعات سے استفادہ کرتے ہوئے انہی سے اپنے کلام کو موثر بنانے کی کوشش کی ہے۔ اردو شاعری میں ان کتابوں سے متعلق جتنی بھی روایات ملتی ہیں انہیں ہم دیومالائی روایات قرار دے سکتے ہیں۔

'دیومالا میں جن کردار کو بہت زیادہ مقبولیت حاصل ہوتی ہے ان میں رام چندر جی لکشمن، سیتا، روان، ہنومان، بھیم، ارجن، کرشن یا کرشن کنھیا لکشمی دیوی، کالی دیوی، سوسوتی، شیووغیرہ قابل ذکر ہیں۔ اور واقعات میں سے سیتاہرن، فتح لنکا، کروکشیتر کی جنگ، رام کا بن باس، سمندر منتھن وغیرہ کا ذکر ناگزیر ہے۔ جن مقامات کا ذکر دیومالا میں آتا ہے۔ ان میں کرکشیتر، ایودھیا، لنکا، ہستنہ پور، متھرا وغیرہ مقامات کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔

اردو شاعری کے حرف اول سے ہی اس میں دیومائی عناصر کا استعمال ہوتا رہا ہے۔ اردو کی پہلی مثنوی کدراؤ پدم راؤ کے مصنف نظامی بیدری نے بھی اپنی مثنوی میں دیومالا عناصر کا استعمال کیا ہے۔ مثال کے طور پر حسب ذیل شعر پیش ہے:

کروں کنک ہوں سوکچ تجہ کام
نہ ہنونت سکے نہ لچھمن نہ رام (نظامی بیدری)

نظامی بیدری کے اس شعر میں 'ہنونت' یعنی ہنومنت، 'لکشمن' اور 'رام' کا استعمال ہوا ہے۔ مثنوی کدم راؤ پدم کی ادبی اولیت اور اس میں استعمال ہونے والے اساطیری عناصر کی طرف اشارہ کرتے ہوئے پروفیسر یوسف سرمست نے لکھا ہے کہ:

''موجودہ تحقیق کے مطابق مثنوی ''کدم راؤ پدم راؤ'' قدیم دکھنی کی اولین تصنیف ہے۔ اس مثنوی کا صرف ایک مخطوطہ ملتا ہے جو ناقص الاول وآخر ہے۔ وسط میں بھی بعض صفحات غائب ہیں۔ اس مثنوی کے

مرکزی کرداروں کے نام پر جمیل جالبی نے اس کو ''کدم راؤ پدم راؤ'' کا نام دے دیا ہے۔ اس مثنوی پر ہندوستانی افکار و اساطیر کا گہرا اثر ہے۔ یہ قصہ کسی قدیم ہندوستانی قصے سے ماخوذ معلوم ہوتا ہے۔ ایک سجات یعنی اعلیٰ ذات کی ناگن ایک کجات سانپ سے میل کھاتی ہے۔ راجا اونچی ذات اور نیچی ذات کے ملاپ پر آگ بگولا ہوتا ہے اور دونوں کو ختم کردیتا ہے۔ جانوروں میں بھی ذات پات کی تفریق اور اہمیت خالص ہندوستانی فکر کا حصہ ہے۔ اس کے بعد راجا کا عورت ذات پر سے بھروسہ اٹھ جاتا ہے اور اس کا دل دنیا سے اپاٹ ہوجاتا ہے۔ وہ جوگ اور سنیاس میں پناہ لینا چاہتا ہے۔ وہ ایک جوگی کا انتہائی معتقد ہوجاتا ہے۔ کیوں کہ اس نے راجا کو دھنوروید اور امروید سکھایا تھا۔ لیکن جوگی راجا کو طوطی بنا کر خود راجا کا قالب اختیار کر لیتا ہے۔ وزیر پدم راؤ کو بھی برخاست کردیتا ہے۔ پدم راؤ سانپ کا روپ اختیار کرتا ہے۔ یوں سابق راجا اور وزیر کی ملاقات ہوتی ہے جو اب طوطی اور سانپ کے بھیس میں ہیں۔ سانپ موقع پا کر نقلی راجا کو ڈس لیتا ہے اور طوطی اپنے اصلی قالب میں اور سانپ اپنے اصلی قالب میں آجاتے ہیں۔ کدم راؤ اور پدم راؤ کی یہ کہانی ہے۔ اس مثنوی سے ظاہر ہے کہ قدیم دکھنی شاعری پر ہندوستانی افکار اور روایت کا کتنا گہرا اثر تھا۔

ڈاکٹر جمیل جالبی اسی بنا تاریخ ادب اردو جلد اول میں لکھتے ہیں:

''اردو شاعری پر سب سے پہلا اور گہرا اثر ہندوی روایت اور اسطور کا پڑتا ہے۔ وہ لوگ، جو کہتے ہیں کہ اردو شاعری نے صرف اور محض فارسی زبان و ادب اور اسلامی اثرات کو اپنایا اور ہندوی روایت اور فکر کو نظر انداز کیا بھول جاتے ہیں کہ اردو زبان و ادب پر چھٹی صدی ہجری

سے لے کر دسویں صدی ہجری تک ہندوی روایت ہی کی حکمرانی رہی ہے۔" [1]

مثنوی کدم راؤ پدم کی اساطیری اہمیت کے مدنظر کامل قریشی نے بھی اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ اردو کی یہ اولین مثنوی اساطیری عناصر سے مزین ہے۔ کہتے ہیں:

"دکنی شاعری میں قدیم ہندوی روایت کا روپ فخر دین نظامی کی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" میں جھلکتا ہے۔ یہ مثنوی خاندان بہمنی کے نویں بادشاہ سلطان احمد شاہ ولی بہمنی ۱۴۲۱ء تا ۱۴۳۴ء کے زمانے کی تصنیف ہے اور اردو ادب کی اولین روایت کی نمائندہ ہے۔ ....کدم راؤ راجہ ہے اور پدم راؤ اس کا وزیر، وہ ناگ ہے۔ اس کے علاوہ دوسرے کرداروں میں ناگنی، نیچ ذات کا ناگ کوڑیال، اکھر ناتھ جوگی سنیاسی وغیرہ ہیں۔ دھنور بید اور امر بید بڑیا ہے۔ جادو ٹونا غرض مثنوی کی پوری فضا ہندو دیو مالائی ہے۔" [2]

دکنی شاعری میں سب سے زیادہ اساطیری عناصر کا استعمال جگت گرو ابراہیم عادل شاہ ثانی کی تصنیف نورس میں ہوا ہے۔ نورس زبان و بیان کے لحاظ سے دکنی ہے لیکن اس میں راگ راگنیوں پر کن خیالات کا اظہار ہوا ہے اس پر سنسکرت زبان کے اثرات نمایاں طور پر محسوس کئے جا سکتے ہیں۔ نورس اپنے انداز کی واحد کتاب ہے جو دکنی میں لکھی گئی۔ جس کی مثال آج تک نہیں مل سکی۔ اس کتاب میں سنسکرت اور دکنی کا ملا جلا اثر ملتا ہے۔ اس طرز کی اور اس لہجہ کی کتاب تحریر کرنے کے لئے جس قدر سنسکرت اور اردو پر عبور چاہیئے وہ دور حاضر میں نایاب ہے۔ اس کتاب میں موسیقی کو

---

[1] ہندوستانی اساطیر اور فکر و فلسفہ کا اثر اردو زبان و ادب پر از قمر رئیس صفحہ ۱۷ تا ۱۸

[2] اردو اور ہندوستانی تہذیب، مرتبہ، ڈاکٹر کامل قریشی، صفحہ ۲۵۹

مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اسلام میں موسیقی پر پابندی عائد ہونے کی وجہ سے اردو اہل قلم نے اس فن پر خصوصی توجہ نہیں دی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ہندوستانی موسیقی کی تاریخ گواہ ہے کہ ہندوستان کے مشہور موسیقار مسلمان رہے ہیں۔ اس روایت سے قطع نظر عادل شاہی دور کے بادشاہ جگت گرو ابراہیم عادل شاہ ثانی کی تصنیف موسیقی پر مشتمل ہے۔ کتاب کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ جگت گرو ابراہیم عادل شاہ ثانی کو موسیقی سے بے انتہا لگاؤ تھا۔ اس نے موسیقی کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنالیا تھا، اور اس میں اس قدر غرق تھا کہ اس کی مثال ملنی مشکل ہی نہیں بلکہ ناممکن ہے۔ نورس اور جگت گرو ابراہیم عادل شاہ ثانی کے حوالے سے پروفیسر یوسف سرمست کے خیالات ملاحظہ ہو:

> ''ہندوستانی افکار وتصورات کا اثر یوں تو اُس زمانے کے ہر شاعر پر صاف طور پر نظر آتا ہے لیکن ان کا جتنا اور جیسا گہرا اثر ابراہیم عادل شاہ ثانی (۱۵۸۰ء تا ۱۶۲۷ء) کی نہ صرف شاعری پر بلکہ شخصیت پر بھی ملتا ہے۔ ویسا نہ تو اس سے پہلے کے شاعر پر ملتا ہے نہ اس کے بعد کے شاعر پر۔ وہ ہندوستانی موسیقی میں ایسی مہارت رکھتا تھا کہ ''جگت گرو'' کے نام سے مشہور ہوا۔ اس کی تصنیف ''کتاب نورس'' میں صرف اس کی شاعری ہی نہیں ملتی بلکہ موسیقی میں غیر معمولی مہارت کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ اس نے شیخ بہاؤالدین باجن اور محمود دریائی کی طرح اپنے گیت اور شعر راگ راگنیوں کے مطابق ترتیب دیے ہیں۔ ہر گیت سے پہلے راگ کا نام دیا ہے جیسے در مقام رام کلی نورس، در مقام اساوری نورس، در مقام دھناسری نورس وغیرہ۔

جگت گرو کی شخصیت پر بھی ہندوستانی روایت اور اساطیر کا گہرا اثر ملتا ہے۔ وہ سرستی کو اپنی ماں کہتا ہے اور اس سے اپنی گہری محبت اور عقیدت کا

اظہار کرتا ہے۔ اس بات سے بھی اس کو علم اور موسیقی سے جو والہانہ وابستگی تھی اس کا اظہار ہوتا ہے۔ ایک جگہ وہ اپنا حلیہ لکھتا ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ خالص ہندوی مزاج رکھتا تھا۔ وہ اپنا حلیہ یوں بیان کرتا ہے:

''ایک ہاتھ میں ساز ہے، دوسرے ہاتھ میں کتاب جس کو وہ دیکھتا ہے اور نورس کے گیت لکھتا جاتا ہے، اس کا لباس زعفرانی ہے، دانت کالے اور ناخن پر مہندی لگی ہے، بڑا اہشر مند اور محبت کرنے والا ہے۔ اس کے گلے میں بلور کی مالا پڑی ہے۔ اس کا عزیز شہر بدیا پور (بیجاپور) اور محبوب سواری ہاتھی ہے۔ ابراہیم کے باپ علم کے دیوتا گنپتی اور ماں پاک سرستی ہیں۔'' (تاریخ ادب اردو، جلد اول، ص: ۲۱۷)

اسی طرح جگت گرو نے گنش، شیو، پاربتی، رام، درگا اور اندر کا ذکر بھی عقیدت کے ساتھ کیا ہے۔ ''کتاب نورس'' کو سمجھنا اور اس سے لطف اندوز ہونا مشکل ہے۔ جمیل جالبی اس کی وجہ بتاتے ہوئے لکھتے ہیں:

''کتاب نورس کے گیتوں کی زبان مشکل ہے اور آج اس سے لطف اندوز ہونا آسان نہیں۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ موسیقی کی فکر اور زبان پر سنسکرتی تہذیب کی گہری چھاپ ہے اسی لیے زبان و بیان، تلمیحات اور اشارات ہندو دیومالا میں رنگے ہوئے ہیں۔ دوسرے یہ کہ بیجاپور کے ادبی اسلوب و ہیئت پر شروع ہی سے ہندوی اثر گہرا ہے۔'' [1]

سلطان محمد قلی قطب شاہ شہر حیدرآباد کا بانی تھا سلطان محمد قلی قطب شاہ فطرتاً عاشق مزاج اور عیش پسند واقع ہوا تھا اپنی محبوبہ بھاگ متی کی خاطر اس نے حیدرآباد شہر بسایا۔ سلطان محمد قلی قطب شاہ فنونِ لطیفہ سے گہرا لگاؤ تھا۔ فنِ تعمیر، فنِ موسیقی، رقص و

---

[1] ہندوستانی اساطیر اور فکر و فلسفہ کا اثر اردو زبان و ادب پر از قمر رئیس صفحہ ۱۹ تا ۲۰

سرود کے ساتھ ساتھ شاعری میں بھی دلچسپی رکھتا تھا۔ سلطان محمد قلی قطبؔ شاہ تمام اصناف سخن میں شعر کہتا تھا اس کا کلیات مراثی ،غزلیں ،قطعات ،ترجیع بند، رباعیات، قصائد اور مثنویوں پر مشتمل ہے۔قلی قطب شاہ کے کلام میں ''پیاریاں'' ایک صنف شاعری ملتی ہے جس کو آگے چل کر کسی نے فروغ نہیں دیا سلطان محمد قلی قطبؔ شاہ نے پیاریاں کے عنوان سے کچھ نظمیں لکھی ہیں جن میں ان حسین لڑکیوں کی پیکر تراشی کی گئی ہے جو قلی قطب شاہ کی خدمت میں رہا کرتی تھیں۔ ہندی سبھیتا اور ایرانی تہذیب کا سنگم تھا۔ گویا اس کی شخصیت بھی کسی دیومالائی چوکھی دیوتا کی سی تھی۔ محمد قلی کا ضخیم کلیات دکنی اردو کے ہندی روپ یعنی قدیم اساطیری یا دیو مالائی روایات کا بھنڈار ہے۔ اس کے کلام میں ہندو دیو مالائی یا ہندی فضا مثلاً راجہ اندر کے اکھاڑے کی اپسرائیں مینکا ،اُروشی، رنبھا وغیرہ اندر دھنک، بسنت رت، چکور، پپیہا ،کوئل بھنورا ،کنول، چکوا چکوی کی کچھ جھلکیاں ملتی ہیں۔ اس کے کلام کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ وہ اردو کا پہلا عوامی شاعر ہے۔ اس نے متعدد مثنویاں لکھی ہیں۔ کسی میں پھلوں کا ذکر ہے تو کسی میں سبز ترکاریوں کا بیان، شکاری پرندوں، سماجی رسم و رواج ،تہواروں، شاہی محلوں ،عید، برات ،نوروز، بسنت وغیرہ موضوعات کو اپنی نظموں میں جگہ دے کر سلطان محمد قلی قطبؔ شاہ نے اپنے کلام کو ہندوستانیت عطا کر دی۔ اس کے کلام میں دیومالائی جھلکیاں ملاحظہ کیجئے:

پریم کی رنبھا ،اُروسی ہنس ہنس
کلیاں نیہ کے سب کھلاتے اہیں
تج مکھ کمل پہ پھرتا ہے بھنورا ہو کر اکاس
دیوے پہ جوں پتنگ پھرے بے خبر اکاس
پرم کے بھید بن میں کو کی کوئل
سو ناداں سو ،پنکھیرو سب رنجھگاتی

سبز رنگ کنچلی ناری کو سہتی
کچا چکوا و چکوی کو نچاتی
کنول پھول پہ تو بھنور ہے لذیذ
و لے مکھ پہ تل تج بھور تے لذیذ
مکھ کے کنول پہ چھائے ا ہیں چھند کے بھنور
متوال ہو کے جھلتے ہیں وہ بے خبر لذیذ

''محمد قلی کی رومانی نظمیں (بارہ پیاریاں اور دوسری پیاریاں) اردو شاعری میں جنسیاتی شاعری کی نمایندہ نظمیں قرار دی جا سکتی ہیں۔ ان کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ کوک شاستر کا ودوان تھا اور سنسکرت شاعری کی کلاسیکل فضا اور دیو مالا سے بھی واقف تھا۔ اس نے ان نظموں میں نائیکہ بھید اور شرنگار رس کے کم و بیش تمام لطیف پہلوؤں کو پیش کیا ہے۔ محمد قلی کی شرنگار رس کی شاعری میں بھوگ بلاس کی فضا ہے۔ آدھر کا امرت ہے۔ مد کے پیالے ہیں۔ پیاریوں کے چمن ہیں۔ گلے میں باہوں کے ہار ہیں۔ مکھ کے کنول پر چھند کے بھنورے ہیں۔ عشق کا برہمن ہے۔ زلف کی زنار ہے۔ جوبن کا سنگار ہے۔ چندر مکھی سکھی ہے۔ ہونٹوں اور رخساروں پر دانتوں کے نشان ہیں۔ جوبن پر ناخن کی خراش کے ہلال ہیں۔ پھولوں کی سیج پر سندری ہے، سیج سنگرام ہے۔

قطب شاہ کی سیج سنگرام پر
نول مل کے دو تن کھجاتے اہیں
ترا حسن حستاں میں بھایا دسے
مدن پیالہ انگ انگ سہایا دسے

موگرا ، چمپا ، جتا خوشبو اچھے

کیس کے پیچاں منے پیچے ہے رات

ٹھڈی کے خم تھے پلاؤ ہمیں کوں لال مد

ہمارے ہونٹ ہوئے تم کو بے چُمن مجروح

توں سولہ سنگاراں کوں جب پین آئے

تجے دیکھ کر پائے عیشاں انند

کیس کھولے کرنے کنگھی ، رات ہے ہمناں کوں

مانگ کاڑے جب سکی وہ دلیس ہمناں کوں صبا

بن سیر چُمن ساری کلیاں سوک رہی ہیں

ٹک آکے کرو گشت ، چمن جی اٹھے سارا

سجن کے چرن پر رکھی سیس اپنا

جگت کوں پیا دھیان میں میں پیاری

دیوا عشق روشن ہوا ، تج نیں کیرے شاب سوں

ساتو سراں گا کر سکی آ لا پتی آساوری[1]

اردو شاعری کے ہر دور میں دیومالائی عناصر کا با قاعدہ استعمال ہوتا رہا ہے۔ اردو شعراء نے اپنے اظہارِ خیال کے لیے مکمل طور پر دیومالائی کرداروں اور واقعات سے استفادہ کیا ہے۔ مثال کے طور پر: بقول شاہی

تھی ارائش ہوئی محل میں اِیندر نے دیکھن نین کیا تن

رنبھا نے جینی حسن میں آلی بند ہے اپس توبر وا تھارا

'اِیندر، اندر': ہندو دیومالا میں ایک کردار ہے جو حسن کا پرستار ہے۔ 'رنبھا' ایک آسمانی حور ہے جو سمندر منتھن کے نتیجہ میں ظاہر ہوئی تھی۔ جس کا حسن بے مثال تھا۔

[1] اردو اور ہندوستانی تہذیب، مرتبہ، ڈاکٹر کامل قریشی، صفحہ ۲۶۲ تا ۲۶۳

کفر کو توڑ دل سوں دل میں رکھ کر نیت خالص

ہوا ہے رام بن حسرت سوں جا لچھمن سوں رام اس کا (ولی دکنی)

گیتا کے کئی تراجم دیکھنے کو ملتے ہیں۔ جہاں کئی مترجمین ہیں وہیں کئی انداز بھی پائے جاتے ہیں۔ گیتا کے مترجمین میں یوگی راج نظر اور منشی بشیشور پرشاد منور لکھنوی کو کافی اہم مقام حاصل ہے۔ منور اور نظر کے فن میں کافی تفاوت پایا جاتا ہے۔ اس فن میں منور بہت آگے نکل گئے ہیں لیکن کبھی کبھی نظر نے منور پر بازی مار لی ہے۔ گیتا چوتھے ادھائے کے پہلے شلوک کا ترجمہ ان دونوں فنکاروں نے کس کمال فن کے ساتھ کیا ہے ملاحظہ ہو:

جاری سری کرشن کی ہے تقریر
یہ جوگی کی لازوال جاگیر
ودسواں کو میں نے پہلے دی تھی
مجھ سے انہیں روشنی ملی تھی
ودسواں نے جو کی رہنمائی
دولت یہ منو کے ہاتھ آئی
(منور لکھنوی)

یوں ہوا ارشاد خلاق جہاں
اے فدا کار حیات جاوداں
یہ نہ مٹنے والا علم حق جو ہے
راز مخفی قادر مطلق جو ہے
اس کو آغاز جہاں میں اولیں
میں نے سورج سے کہا تھا بالیقیں
اور سورج نے منو سے سر بسر

کہہ سنایا تھا یہ علم پاک تر

(یوگی راج نظر)

بھگوت گیتا کے تراجم کی کئی وجوہات بیان کی جاتی ہیں۔زمانے کے گزرتے گزرتے بھگوت گیتا کی زبان جب عام قاری کے لئے ترسیل کا مسئلہ بن گئی تو اہل قلم نے اس کے تراجم پر توجہ کی۔اسی طرح اس مقدس کتاب کے ترجمے کو اپنا مذہبی فریضہ تصر کرتے ہوئے بھی کئی اہل قلم نے اس کے ترجمے کئے ہیں۔بھگوت گیتا کے مترجمین میں سے اکثر نے اس بات کا اعتراف بھی کیا ہے کہ انہوں نے دوستوں کی فرمائش پر بھی ترجمے کے فن کو اختیار کیا تھا۔مثال کو طور پر منشی رام سہائے تمنا نے بھگوت گیتا کے ترجمہ کی وجہ یہ بیان کی ہے ملاحظہ ہو:

یہاں پر جو ہیں ایک میرے رفیق
عقیل و شفیق و خلیق و لئیق
لگے کہنے اک روز وہ باخبر
کہ گیتا جو عالم میں ہے مشتہر
جو ہے نظم یہ نسخۂ لازوال
زبان مروج میں باآب و تاب
جہاں میں رہے آپ کی یادگار
کہ جب تک ہو یہ گنبد زر نگار

(منشی رام سہائے تمنا)

خواجہ دل محمد نے بھگوت گیتا کا ترجمہ کیا ہے انہوں نے بھگوت گیتا کے ،معلم کو ایک ایسے تالاب سے تشبیہ دی ہے جس کی وجہ سے سارے عالم میں سیلاب کی کیفیت طاری ہے۔ یہ سیلاب پانی ک انہیں اور اس کا مقصد بربادی بھی ہیں ہے بلکہ اس سیلاب سے علم کی فراوانی مقصود ہے۔ کہتے ہیں

وہ انسان جسے برہم کا گیان ہے
اسے کرم کانڈوں پہ کب دھیان ہے
اسے وید محض ایک تالاب ہے
جہاں سارے عالم میں سیلاب ہے
(خواجہ دل محمد)

کروکشیتر کے میدان میں جب مہابھارت کی جنگ عظیم لڑی جاری تھی تو جنگ کے ابتدائی دنوں میں ہی بھیشم کا بدن ارجن کی تیروں سے چھلنی کر دیا جاتا ہے اور وہ جنگ کے اختتام تک زندہ رہتا ہے کیوں کہ اسے وردان ملا تھا کہ وہ اپنی مرضی سے جب چاہے مرسکتا ہے۔ بھیشم مہابھارت کے کرداروں میں وہ بزرگ اور عظیم ترین کردار ہے جو گنگا ماتا کی واحد اولادہی نہیں بلکہ کوروؤں کے صدر مقام ہستنا پور کا رکھوالا بھی ہے۔ کوروؤں اور پانڈوؤں کے دونوں گروہ بھیشم کو اپنا بزرگ مانتے تھے اس جنگ میں بھیشم چوں کہ کوروؤں کو طرف سے لڑ رہا تھا اس لیے اسے ارجن کی تیروں کا نشانہ بننا پڑا۔

جو دھا جگت کے کیوں نہ ڈریں تجھ سوں اے صنم
ترکش میں تجھ نین کے ہیں ارجن کے بان آ (ولی دکنی)

پانچ بھائیوں کے گروہ کو پانڈو کہا گیا ہے جن کے نام ہیں یدھسٹر، بھیم، ارجن، نکل اور سہدیو۔ یہ پانچوں بھائی اپنی ایک ایک خصوصیت کی وجہ سے پہنچانے جاتے ہیں۔ ارجن تیراندازی میں ید طولی رکھتے تھے۔ اس لیے مندرجہ بالا شعر میں ان کی تیروں کا ذکر کرتے ہوئے ارجن نام لیا گیا ہے۔

اجین کے ایک شاعر ہیرالال وکیل نے گیتا کا ترجمہ کیا ہے اور اس میں انہوں نے پانڈو اور دھرت راشٹر کو ایسے دو بھائی قرار دیا ہے جو دو جسم مگر اک جان سمجھے جاتے تھے۔ ان کی محبت بے مثال تھی حالات نے ایسا پلٹا کھایا کہ انہیں کے بچے ایک

دوسرے کے ایسے دشمن ہوئے کہ ان کے درمیان لڑی گئی جنگ دنیا میں مثال بن گئی۔
ہیرالال وکیل نے پانڈو اور دھرت راشٹر کا جو تعارف پیش کیا ہے ملاحظہ ہو:

منقول ہے پانڈو و دھرت راشٹر
دو بھائی تھے نیک دل خوش اوقات
اس طرح تھے امر حق کے جویا
اک جا تھی صفات و ذات گویا
اک جان دو قالبوں میں تھی بند
اک نخل امید دو تھے پیوند

(ہیرالال وکیل)

رامائن کی طرح ایک اور دیومالائی داستان جو ہندوستان میں بے حد مقبول ہوئی وہ مہابھارت ہے۔ دراصل یہ ایک رزمیہ داستان ہے جس میں کوروؤں اور پانڈوؤں کے درمیان اٹھارہ دن کی طویل جنگ کے حالات اور اس کے وجوہات ونتائج بیان کیے گئے ہیں۔ نیچے دیے گئے اشعار میں ملنے والے کردار اس داستان سے ماخوذ ہیں۔

جیت کر آئے لڑائی جو مہابھارت کی
تو جدھسٹر بھی کرے نذر سر جرمودھن (انشا)

جدھسٹر یا یدھسٹر پانڈوؤں میں سب سے بڑے بھائی تھے۔ جو مہابھارت کی جنگ میں پانڈوؤں کی کمان سنبھالے ہوئے تھے۔ جرمودھن یا دریودھن کوروؤں میں سب سے بڑے بھائی تھے۔ جن کی سپہ سالاری میں یہ جنگ لڑی جارہی تھی۔

جس طرح کروکشیتر کے میدان میں
تیروں سے چھپا ہو 'بھیشم' کا بدن (سلام سندیلوی)

اس شعر میں کروکشیتر اور 'بھیشم' کا استعمال ہوا ہے۔ بقول محمود نیازی:
"کروکشیتر اس میدان کا نام ہے جہاں کوروؤں اور پانڈوؤں کے

درمیان مہا بھارت کی جنگ مہا بھارت عظیم ہوئی تھی۔ یہ مقام پانی پت کے قریب تھانیسر کے جنوب مشرق میں ہے۔ مہا بھارت کے بعد بھی اس میدان میں متعدد جنگیں لڑی گئی ہیں اس لیے یہ جگہ تاریخ میں بہت مشہور ہے۔'' [1]

عاشق ہیں اہل ہند رہِ مستقیم کے
دسرت کے نام لیوا ہیں بیٹے ہیں بھیم کے (فضیل جعفری)

مہا بھارت کی عظیم جنگ میں پانڈوؤں کو خیر اور کوروؤں کو شر کے علمبردار تصور کیا جاتا ہے۔ اس لیے مذکورہ شعر میں رہِ مستقیم کے پس منظر کے ساتھ بھیم کا استعمال ہوا ہے۔

دلوں میں رنگِ محبت کا استوار کیا
سوادِ ہند کو ''گیتا'' سے نغمہ زار کیا (سیماب اکبر آبادی)

مہا بھارت کی جنگ کے دوران سری کرشن ارجن کے رتھ بان رہے۔ ارجن چوں کہ خیر کے علمبردار تھے اس لیے اکثر مقامات پر دشمن پر ہاتھ اٹھانے سے کترانے لگے تھے۔ اس وقت سر کرشن خیر و شر کے فرق کو بتاتے ہوئے ظلم کے خلاف تلوار اٹھانے کی ترغیب دلانے کی غرض سے جو تعلیم انہوں نے ارجن کو دی تھی۔ انہیں تعلیمات کو منظوم کر کے ''گیتا'' کو ترتیب دیا گیا ہے جو ہندوستانی تہذیب میں مذہبی کتاب کا درجہ رکھتی ہے۔ مندرجہ بالا شعر میں اس کتاب کا ذکر کیا گیا ہے۔ مہا بھارت کی داستان میں سری کرشن کی مکمل شخصیت کو پیش کیا گیا ہے۔ جن کے کئی جزویات کو اردو شعراء نے بڑی خوبی و فراخدلی کے ساتھ برتا ہے۔ حسبِ ذیل اشعار میں سری کرشن کی شخصیت کو باندھا گیا ہے۔

ترے بن رات دن پھرتا ہوں بن بن کشن کی مانند
اپس کے مکھ اُپر رکھ کر نکہ کی بانسلی انکھیاں (ولی دکنی)

---

[1] تلمیحات: محمود نیازی، لکھنؤ ۱۹۶۴ء صفحہ ۳۴۰

طرفہ محفل کے پے رقص یہاں آتا ہے

سر پہ طاؤس چمن رکھ کہ کنھیا کا مکٹ (امیر مینائی)

متھرا کہ نگر ہے عاشقی کا دم بھرتی ہے عاشقی اسی کا

پیغام حیاتِ جاوداں کا ہر نغمہ ہے کرشن بانسری کا

وہ نور سیاہ تھا کہ حسرت ہر چشمہ فروغ آگہی کا

(حسرت موہانی)

گوکل کی سی ناگری اور متھرا کا سا گاؤں

تم ہو مالک برج کے اور کرشن تمہارا ناؤں (مضطر خیر آبادی)

اردو میں کرشن بھگتی کا اثر بہت زیادہ ملتا ہے۔ تقریباً اردو کے پچاس شعرا نے کرشن کو موضوع سخن بنایا۔ وہاں کریل کی کنجین، متھرا گوکل ہے، جمنا تٹ ہے، ورنداون ہے، برج کی دھرتی پر کرشن رادھا ہیں، راس ہے، کرشن کی لیلائیں ہیں، گوپیوں کا پریم ہے، ملن ہے، وِرہ ہے، بانسری کی سریلی مدھر آواز ہے، گوالے ہیں، گائیں ہیں، سری کرشن کا بچپن اور جوانی ہے۔

منشی رام پرساد جوہا بھی مرلی کو یاد کرتے ہیں:

کرشن تیری بانسری کی وہ صدائیں اب کہاں

برج منڈل کی وہ بھارت میں ہوائیں اب کہاں

اب لٹائیں برج کی ہیں اب نہ تیرے گوال بال

گیت اے گوپال تیرے گائیں تو گائیں کہاں

جعفر علی خاں اثر کے نغمہ جاوید میں بھی مرلی کی روحانی ماورائی دھن سننے کو ملتی ہے۔ درگا سہائے سرور، جمنا اور بنسی کا ذکر ایک ساتھ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

یہ وہ جمنا ہے کہ رادھا سی حسین نے مدتوں

برج کی اک پاک دامن نازنین نے مدتوں

بنسی والے کی جدائی میں اڑا کر سر پہ خاک
اپنے اشکوں سے کیا دامنِ ساحل کو پاک

نظیر اکبرآبادی کرشن سے بہت متاثر ہیں۔ان کے جنم سے لے کر جوانی تک کے حالات کو بیان کیا ہے۔ انہوں نے ہندو تہواروں، دیوی دیوتاؤں، بسنت، ہولی، دیوالی، راکھی، دسہرہ پر نظمیں لکھیں۔ ہولی پر ان کی آٹھ نظمیں ہیں۔ کرشن کنہیا اور برج لیلا کو مذہبی رنگ میں پیش کیا۔ راس لیلا بھی وہاں کرشن بھگت شاعروں کی طرح ملتی ہے:

ہر آن گوپیوں کا یہی سکھ ولاس ہے
دیکھو بہاریں آج کنہیا کی راس ہے

سری کرشن کے متعدد نام ہیں۔ان کا تذکرہ بھگتی شاعری میں ہوا ہے۔نظیر نے اس روایت کو بڑی عقیدت کے ساتھ اپنایا:

میں کیا کیا وصف کروں یارو اس شام برن بنواری کے
شری کرشن کنہیا ، مرلی دھرمن موہن کنج بہاری کے
گوپال منوہر سانولیا ، گھنشیا اٹل بنواری کے
نندلال دلارے سندر چھپ برج چند ، مکٹ جھلکاری کے
کر دھوم لٹیا ددھی ماکھن رنچھور نول گردھاری کے
بن کنج پھر یار اس رچن سکھ دائی کانہا مراری کے
ہر آن دکھائے روپ نئے ہر لیلا نیاری نیاری کے
تب لاج رکھیا دکھ بھنجن ، ہری بھکت بھکت اوتاری کے

سری کرشن کو بھگتی کی دہائی دیتے ہوئے نظیر کہتے ہیں:

نت ہری بھج ہری بھج اے بابا
جو ہری سے دھیان لگاتے ہیں

جو ہری کی آشا رکھتے ہیں
ہری ان کی آس بچاتے ہیں

وہ سری کرشن کا جے جے کار کرتے ہیں:

سب مل کر یارو کرشن مراری کی بولو جے
گووند چھیل کنج بہاری کی بولو جے
ددھی چور گوپی ناتھ بہاری کی بولو جے

بچپن اور بال لیلاؤں کا تذکرہ اس طرح ہوا ہے:

تھے جو گوالنوں کے لگے گھر جا بجا
جس گھر کو خالی دیکھا اسی گھر میں جا پھرا
ماکھن ملائی دودھ جو پایا سو کھالیا
کچھ کھایا کچھ خراب کیا کچھ گرادیا
ایسا تھا بانسری کے بجیا کا بالپن
کیا کیا کہوں میں کشن کنہیا کا بالپن

کرشن بانسری کی روحانی اہمیت بھی ہے۔ نظیر نے کرشن کی مرلی کا تذکرہ اس طرح کیا ہے:

جب مرلی دھر نے مرلی کو اپنے ادھر دھری
کیا کیا پریم میت جھری اس میں دُھن بھری
نہ اس میں رادھا رادھا کی ہر دم جھری کھری
ہو آئی دُھن جو اس کی اُدھر اور اِدھر ذری
سب سننے والے کہہ اٹھے جے جے ہری ہری
ایسی بجائی کشن کنہیا نے بانسری

علی احمد فاطمی نے نظیر اکبرآبادی کی شاعری میں دیومالائی عناصر پر بھرپور روشنی ڈالی

ہے۔ اس کے مطالعہ سے دیومائی عناصر پر نظیر اکبرآبادی کے عمیق مطالعہ کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے اور یہ بھی معلوم ہو جائے گا کہ اردو کے ایک عظیم شاعر نے کس حد تک اپنے کلام میں دیومالا سے استفادہ کیا ہے:

"نظیر اکبرآبادی شاعرانہ اعتبار سے صد فیصد عوامی تھے اور سب کے تھے، لیکن قابلِ غور بات یہ ہے کہ مسلمان ہوتے ہوئے بھی نظیر نے عید پر دو نظمیں اور شب برات پر صرف ایک نظم کہی جب کہ تقریباتِ اہل ہنود کے عنوان کے تحت ان کی بے شمار نظمیں ہیں۔ صرف ہولی پر گیارہ نظمیں کہی ہیں اور سب الگ الگ رنگ کی نظر آتی ہیں۔ دیوالی پر دو نظمیں۔ راکھی پر ایک نظم۔ اسی طرح اگر ایک طرف حضرت سلیم چشتی کا عرس اور تاج گنج کے روضہ پر ایک نظم ہے تو دوسری طرف کنہیا جی کے جنم سے لے کر شادی بیاہ تک بعنوان 'جنم کنہیا جی'، 'بالپن بانسری بجیا'، 'لہو و لعب کنہیا'، 'کنہیا جی کی شادی' چار نظمیں ہیں اور ایک نظم تو کنہیا جی کی بانسری پر بھی ہے۔ اس کے علاوہ ہر کی تعریف، بھیروں کی تعریف، مہادیو کا بیاہ، نرسی اوتار، جوگی، جوگن وغیرہ اسی طرح میلے ٹھیلے میں بلدیو جی کا میلہ، تیراکی کا میلہ وغیرہ پر بھی نظمیں ہیں جن میں ہندو مذہب اور رسم و رواج کو نہایت باریکی سے پیش کیا گیا ہے۔

کرشن جی کی پیدائش کے بارے میں ان کی معلومات دیکھیے اور ساتھ ہی ان کا لہجہ بھی۔ جنم اشٹمی کا تیوہار پورے برج میں منایا جانا فطری ہے۔ بچے کے پیدا ہوتے ہی والدین کے گھر میں اندھیرا دور ہوتا ہے اور اُجالا پاس آتا ہے اور کہاوت بھی ہے "بن بالک بھوت کو ڈیرا" اب اس کی روشنی میں ان کی نظم کنہیا جی کے یہ بند دیکھیے:

ہے ریت جنم کی یوں ہوتی جس گھر میں بالا ہوتا ہے

اس منڈل میں ہر من بھیتر سکھ چین دوبالا ہوتا ہے
سب بات تہا کی بھولے ہے جب بھولا بھالا ہوتا ہے
آنند مندیلے باجت ہیں نت بھون اُجالا ہوتا ہے
یوں نیک نچھتر لیتے ہیں اس دنیا میں سنسار جنم
پر ان کے اور ہی لچھن ہیں جب لیتے ہیں اوتار جنم

شُبھ ساعت سے یوں دنیا میں اوتار گربھ میں آتے ہیں
جو نارد مُن ہے دھیان بھلی سب ان کا بھید بتاتے ہیں
وہ نیک مہورت سے جس دم اس شسٹ میں جنمے جاتے ہیں
جو لیلا رچنی ہوتی ہے وہ روپ یہ جا دکھلاتے ہیں

یوں دیکھنے اور کہتے ہیں وہ روپ تو بالے ہوتے ہیں
پر بالے ہی پن میں ان کے اُپکار نرالے ہوتے ہیں

یہی نہیں ۳۲ بند کی اس طویل نظم مسدسہ میں جس طرح کنس، واسودیو، دیوکی اور یشودھا کے کردار، گفتار اور تکرار ملتی ہے اور پوری کرشن جنم بھومی سے لے کررن بھومی کی ہی داستان سمٹ آئی ہے وہ نظیر کی ہندو مذہب اور تہذیب کی واقفیت کا تو پتہ دیتی ہی ہے نیز اردو کی نظمیہ شاعری میں اضافے کی حیثیت رکھتی ہے۔ دوسری نظم کا ایک اور بند ملاحظہ کیجیے:

یارو سنو یہ دودھ کے لٹیا کا بالپن
اور بدھ پوری نگر کے بسیا کا بالپن
موہن سروپ نرت کریا کا بالپن

بن بن کے گوال گوپیں چڑیا کا بالپن
ایسا تھا بانسری کے بجیّا کا بالپن
کیا کیا کہوں میں کشن کنہیا کا بالپن

اور اسی نظم کا آخری بند بھی ملاحظہ کیجیے جس میں نظیر کی حسیّت ہی نہیں عقیدت بھی بولتی نظر آئے گی:

سب مل کے یارو کشن مراری کی بولو جے
گوبند چھیل کنج بہاری کو بولو جے
دو چور کھاری ناتھ بہاری کی بولو جے
تم بھی نظیرؔ کشن بہاری کی بولو جے
ایسا تھا بانسری کے بجیّا کا بالپن
کیا کیا کہوں میں کشن کنہیا کا بالپن

کرشن کے ساتھ ساتھ اب ان کی بانسری کی تعریف بھی ملاحظہ کیجیے:

جب مرلی دھرنے مُرلی کو اپنی ادھر دھری
کیا کیا پریم میت بھری اس میں دُھن بھری
لی اس میں رادھے رادھے کی ہر دم بھری کھری
لہرائی دُھن جو اس کی اِدھر اور اُدھر ذری

سب سننے والے کہہ اٹھے جے جے ہری ہری
ایسی بجائی کشن کنہیا نے بانسری

موہن کی بانسری کے میں کیا کیا کہوں جتن
لے اس کی من کی موہنی دُھن اس کی چت ہرن

اس بانسری کا آن کے جس جا ہوا بچن
کیا چلی پون نظیر پکھیرو کیا ہرن

سب سننے والے کہہ اٹھے جے جے ہری ہری
ایسی بجائی کرشن کنہیا نے بانسری

اسی طرح کرشن جی کا کھیل تماشا اور اس کے بعد کرشن کا وواہ میں جو مناظر پیش کیے ہیں وہ رسم و رواج اور زبان و بیان کے اعتبار سے بے مثال ہیں۔ اسی طرح پاربتی کی شادی کا بیان بھی پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ پاربتی جوان ہوگئی ہے۔ والدین کو فکر ہوتی ہے۔ پروہت بلائے جاتے ہیں۔ گھر گھر تلاش کیا جاتا ہے۔ اس تلاش میں پروہت کیلاش پربت پہنچتے ہیں جہاں شیو سے ملاقات ہوتی ہے اور وہ شادی کے لیے رضامند ہو جاتے ہیں۔ شادی کی تیاریاں شروع ہوتی ہیں۔ ہوا میدان صاف کرتی ہے۔ بادل پانی کا چھڑکاؤ کرتے ہیں۔ شامیانے تن جاتے ہیں۔ جگہ جگہ پر پان پتے رکھ دیے جاتے ہیں۔ کستوری مہکنے لگتی ہے۔ سبھی دیوباراتی کی حیثیت سے آتے ہیں۔ شیوشنکر دولہا بنے ہوئے ہیں۔ ان کی سجاوٹ دیکھیے:

اس وقت خوشی کے مسند پر شیو بیٹھے بن کر یوں دولہا
مکھ پان کی لالی ، کر مہندی اور بیچ لگا کر ہر گجرا
ہر تار چمکتا چہرے کا اور تار سنہری کا باگا
اس تار زری کے چہرے پر جیون پر چمکتا مکٹ دھرا
ہر تار جھرتیہ کندن تھے اور مکھ پر سونے کا سہرا
وہ سہرا منہ پر یوں چمکے جوں سورج ہووے کرن بھرا

وہ موتی مال گلے جھلکیں اور ان میں لالوں کی مالا
وہ بانک جڑاؤ بازو پر اور کنگنا پہنچے چمک رہا
جب بیٹھے شیویوں دولہا بن سب پریوں کا واں ناچ ہوا
یہ ٹھاٹھ بنا کر دکھلایا جب شیو نے مایا اپنی کا''

نظیر اکبر بادی نے شنکر جی کی تعریف بیان کی ہے جو قابل توجہ ہے:

دیکھا ہے جب سے میں نے تیرا جمال بھیروں
رکھتا ہوں تب سے دل میں تیرا خیال بھیروں
دن رات ہے یہ میرا تجھ سے سوال بھیروں
اب درد و غم سے آ کر مجھ کو سنبھال بھیروں
تیری درن گئی ہے کر تو نہال بھیروں
اے پرت پال دیوت مدھ مست کال بھیروں

(نظیر اکبر آبادی)

نظیر اکبر آبادی نے کرشن کی پیدائش حسب ذیل الفاظ میں بیان کیا ہے:

تھا نیک مہینہ بھادوں کا اور دن بدھ گنتی آٹھن کی
پھر آدھی رات ہوئی جس دم اور ہوا نچھتر روہن کی
سب ساعت نیک مہورت سیواں جنمے آ کر کرشن جی
اس مندر کی اندھیاری میں جو اور اجالی آن بھری
اب دیو سے بولیں دیو کی جیمت ڈر بھوَن میں کھیر کرو
اس بار اس کو تم گوکل میں لے پہنچو اور مت دیر کرو

(نظیر اکبر آبادی)

کشن پرشاد شاد نے بھی کرشن کے یوم پیدائش پر ''صبح صادق'' کے عنوان سے

[1] ہندوستانی اساطیر اور فکر و فلسفہ کا اثر اردو زبان و ادب پر از قمر رئیس، صفحہ ۱۳۶ تا ۱۴۰

اظہارِ خیال کیا ہے جو اپنی مثال آپ ہے۔ ملاحظہ ہو:

ہشیار کہ شیر کی ہے آمد
عالم کے دلیر کی ہے آمد
بنیاد ستم کا ڈھانے والا
احکام خدا سنانے والا
پیدا ہوا پیشوا مبارک
پورا ہوا مدعا مبارک
اک چادر نور تن گئی وہ
اب کنس کی انجمن گئی وہ

(کشن پرشاد شاؔد حیدرآباد)

افسرؔ میرٹھی نے یوم کرشن منانے کا دعویٰ کیا ہے۔ یہ دعویٰ اس ملک کے لئے پیغام قومی یکجہتی کی بہترین مثال ہے:

حسن نے پیغمبری کا روپ دھارا برج میں
عشق کے بل راستہ سیدھا دکھانے آئے ہیں
اے سلونی موہنی صورت کے مالک اے کرشن
دن ولادت کا تری ہم بھی منانے آئے ہیں

(افسرؔ میرٹھی)

درگا سہائے سرور جہاں آبادی نے ''حمد باری'' کے عنوان سے ایک نظم تحریر کی ہے جس میں کرشن کی مدح وثنا کی گئی ہے ملاحظہ ہو:

حسرت کش تکلم ہے آہ! اک زمانہ
ہے شیخ و برہمن کے لب پر ترا ترانہ
وحدت کا آہ تیری میں بھی سنوں فسانہ

کچھ سوز عاشقانہ، کچھ ساز مطربانہ
پردے میں بانسری کی مجھ کو صدا سنادے
بنسی بجانے والے وحدت کا گیت گادے

(درگا سہائے سرور جہاں آبادی)

مولانا حسرتؔ موہانی نے بھی کرشن کی تعریف بیان کرنے میں کوئی کوتاہی نہیں کی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ان کا اپنا انداز ہے جو کسی سے میل نہیں کھاتا:

سن تو سے پریت لگائی کنھائی
کاہو اور کی سرت اب کاہے کا آئی
تن من دھن سب وار کے حسرتؔ
متھرا نگر چلی دھونی رمائی

(حسرتؔ موہانی)

تلوک چند محرومؔ کو کرشن کی بنسی سے بڑا لگاؤ تھا۔ انہوں نے بھی کرشن کی بنسی پر اپنا قلم چلایا ہے جو قابل مطالعہ ہے:

لعل معجز نما ہے بنسی
اے لو وہ شام نے لگادی
پیدا ہوا اک نفس سے اعجاز
اب اس سے زیادہ کونسا ساز
ہر ایک ترانہ دلربا ہے
جنگل نغموں سے گونج رہا ہے

(تلوک چند محرومؔ)

حفیظؔ جالندھری نے آزاد نظم کی ہیئت میں کرشن کی مدح سرائی کی ہے جو لہجہ اور آہنگ کی وجہ سے کافی دلچسپ ہے:

بنسری بجائے جا

بنسری بجائے جا

پریت میں بسی ہوئی اداؤں سے

برج باسیوں کے جھونپڑے بسائے جا

کاہن مرلی والے نند کے لال

بنسری بجائے جا

گیت میں بسی ہوئی صداؤں سے

سنائے جا، سنائے جا

بنسری بجائے جا

(حفیظ جالندھری)

راج نرائن ارماں نے بھی ایک نئے انداز میں شنکر کی تعریف بیان کی ملاحظہ ہو:

اے شیو جہاں میں تیر امشہور نام ہے

ویدوں میں شاستروں میں ترا ذکر عام ہے

کیلاش تیرا روز ازل سے نواس ہے

اک محویت سے کام تجھے صبح و شام ہے

اہل جہاں کو حسن عقیدت ہے تیرے ساتھ

قدموں میں تیرے خلق کا اک اژدہام ہے

(راج نرائن ارماں)

بھگوان شیو کا ذکر منور لکھنوی کی زبانی دیکھئے:

آپ کی پیتا ہریں بھگوان شیو

بارش رحمت کریں بھگوان شیو

جسم ان کی کس قدر ضو پاش ہے

اس کی رنگت سے سفیدکاش ہے
مطلع انوار ہے ماتھے کا چاند

خواہ استعمال کیا ہے۔ ان میں سے بعض کی چند مثالیں پیش کی جاتی ہے۔

شیر کی کھال بچھا اور ملے تن پہ بھبھوت
گاہ جوگی کی طرح رہتے ہیں آسن مارے (انشا)

جنم پتر شاہ کا دیکھ کر
تولا اور برجھیک پر نظر
کیا رام جی کی ہے پردیا
چندر ماسا بالک تجھے ہوئے گا (دیا شنکر نسیم)

مذکورالبالا اشعار میں 'کشن کنھیا'، 'ایشور، ارجن، کے بان'، اور رام وغیرہ کرداروں کا ذکر ہوا ہے جو بلاشبہہ دیومالائی کردار ہیں۔ اس قسم کے کردار نہ صرف مذکورہ شعرا بلکہ اردو کے اکثر شعرا کے کلام میں بھی پائے جاتے ہیں۔

اردو ادب میں سب سے زیادہ استعمال ہونے والے عناصر، داستانوی ہیں۔ یہ وہ عناصر ہیں جو اردو زبان کے علاوہ فارسی یا دوسری زبانوں کے داستانوی ادب سے مستعار ہیں۔ اردو شاعری کے ابتدا ہی سے اس بات کو شدت کے ساتھ محسوس کیا گیا ہے کہ ہمارے شعرا فارسی ادب اور اس کے داستانوں سے بہت متاثر رہے ہیں۔ اور ان داستانوی کردار کو اپنے کلام میں کثرت سے استعمال کرتے رہے ہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ ابتدائی دور کے اردو شعرا میں سے بیشتر فارسی سے مکمل طور پر واقفیت رکھتے تھے اور عوام بھی فارسی ادب کے داستانوی کرداروں سے خوب مانوس تھے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ جب اردو میں مثنوی نگاری یا داستان گوئی کا رواج ہوا تو اس میں طبع زاد داستانوں کے ساتھ ساتھ فارسی ادب کی داستانوں کے ترجمے بھی کئے گئے۔ اردو شاعری میں ان داستانوں کے کرداروں کو علامتوں کے طور پر استعمال کیا جانے لگا۔ مثال کے طور: بہادری کے لیے رستم، افراسیاب اور سہراب۔ انصاف کے لیے نوشرواں عادل، سخاوت کے لیے حاتم طائی محبت کے لیے لیلیٰ مجنوں، شیریں

فرہاد، نل دمن، ہیر رانجھاوغیرہ۔ یہ تمام کردار یا ان سے متعلق واقعات جن کو شاعروں نے اپنے کلام میں استعمال کیا ہے، ان کو داستانوی عناصر گردانا جا سکتا ہے۔

لیلیٰ مجنوں کی طرح ہیر رانجھا، شیریں فرہاد، نل دمن اور چندر بدن ومہیار بھی اپنی اپنی عشقیہ داستانوں میں بہت مقبول ہیں۔ ذیل میں ان جیالے عشق کے علمبرداروں اور کچھ مزید داستانوی کرداروں کی مثالوں سے مزین اشعار درج ہیں:

مجھ پہ نہ کرو ظلم تم اے لیلیٰ خوباں
مجنوں ہوں ترے غم کو بیابان سوں کہوں گا (ولی دکنی)

رو چندر بدن اے بوالہوس آزردہ نہ کر
خوب نہیں تربتِ مہیار کی سوگند نہ کھا (سراج)

داستانِ لیلیٰ مجنون دنیا بھر کی عشقیہ داستانوں میں کافی مقبول ہے۔ لیلیٰ مجنون کی داستان سے یہ بات ثابت ہے کہ ان دونوں کے عشق کی ابتدا ان لڑکپن میں ہوئی تھی۔ اس کا اظہار یوں ہوا تھا کہ ایک مرتبہ کسی غلطی پر مدرسے میں استاد نے مجنوں کے ہاتھوں پر چھڑی سے ضرب لگائی اور ضرب کے نشان معصوم لیلیٰ پر چھڑی سے ضرب لگائی اور ضرب کے نشان معصوم لیلیٰ کی نازک ہتھیلیوں پر ابھر آئے۔ یہ حال دیکھ کر استاذ نے کہا تھا کہ یہ پاک محبت قابل احترام ہے۔

لیلیٰ اور مجنوں کے ہم مکتب ہونے اور ان کے عشق کے پروان چڑھنے کو بطور داستانوی کردار حسب ذیل شعر میں محظوظ کیا ہے:

کیوں کہ تعلیم نیاز وناز ہو یک جا بہم
گر نہ مجنوں آن کر لیلیٰ کا ہم مکتب بنے (ذوق دہلوی)

چند مذہبی شخصیات کو بھی داستانوں میں اہم کرداروں کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اس لیے وہ کردار بھی جب داستانوں کے پس منظر میں پیش کیے جاتے ہیں تو داستانوی کردار بن جاتے ہیں، جیسے داستان امیر حمزہؓ میں حضرات امیر حمزہؓ، داستانِ یوسف

وزلیخا میں حضرت یوسف، داستانِ ابوحنیفہ میں محمد حنیف وغیرہ وغیرہ۔ ذیل میں داستانوی کرداروں کی چند مثالیں مرقوم ہیں:

واہ صیاد اجل اور واہ صیادی کا پیچ
کھینچ کے ہے اسفندیار آیا کہاں رستم کے پاس (ذوقؔ)

اس شعر میں اسفندیار کی موت کے واقعے کی طرف اشارہ ہے جو شاہنامۂ فردوسی سے ماخوذ ہے۔ اس میں ایران کے دو مشہور پہلوانوں کا ذکر ہے، اول اسفندیار اور دوم رستم، اسفندیار ایران کے کیانی بادشاہ گشتاسپ کا بیٹا تھا جس کو اس کے استاذ جاماسپ نے ایک مخصوص گھاس کے عرق میں غسل کرا کر روئیں تن بنا دیا تھا۔ جس کی وجہ سے اس پر کوئی بھی ہتھیار اثر نہیں کرتا تھا۔ اس نے اپنے فن پہلوانی کی بدولت بہت شہرت وقوت حاصل کر لی۔ یہاں تک کہ خود اس کا باپ گشتاسپ بھی اس سے بد ظن ہو گیا۔ اس خوف سے کہ کہیں اسفندیار خود سلطنت ایران پر قبضہ نہ کر لے۔ رستم کی بغاوت کا جھوٹا قصہ سنا کر اسے رستم کر مقابلے کے لیے سیستان روانہ کر دیا۔ رستم اور اس کا باپ زالؔ نے اسے بہت سمجھایا۔ وہ نا مانا اور آخر کار رستم اور اسفندیار پر قابو نا پا سکا۔ بالآخر اس نے سیمرغ سے صلاح لے کر ایک مخصوص درخت کا دوشاخہ خدنگ بنایا اور اس سے اسفندیار کی آنکھوں پر وار کر دیا۔ چوں کہ آنکھیں روئیں تن نہیں تھیں۔ لہذا اسفندیار کی دونوں آنکھیں زخمی ہو گئی اور وہ زمین بوس ہو گیا۔ اسفندیار، رستم اور اسفندیار کی موت کا یہ واقعہ داستانِ رستم وسہراب اور شاہنامہ فردوسی سے تعلق رکھتا ہے۔ اس لیے اس کو داستانوی کرداروں میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ اسفندیار اور رستم کے کرداروں کو ذیل کے اشعار میں بھی دیکھا جا سکتا ہے:

نمن ہوا ہے بدن سنو رہجر میں
اسپند کی مثال ہے آتش سوار دل (ولیؔ دکنی)

جاوے تجھ مکھ انگے سوں رستم ٹل

گر وہ غمزے ترے کا دیکھے ٹھٹ (ذوقؔ دہلوی)

بزم میں میزبانِ قیصر و جم

رزم میں اوستاد رستم و سام (مرزا غالبؔ)

اس قسم کی سینکڑوں مثالیں اردو شاعری میں ملتی ہیں۔ شعرائے اردو نے دیومالائی عناصر کو مہابھارت، رامائن، بھگوت گیتا اور دیگر قصے کہانیوں سے اخذ کیا ہے۔ ذیل کے اشعار میں موجود دیومالائی عناصر انہیں مقدس کتابوں سے ملتی ہیں:

دستِ راونؔ سے ملی دامن سیتاؔ کو نجات

پھر سے آباد ہوا رام کے گھر کا آنگن (علی سردار جعفری)

اس شعر میں تین کردار راونؔ، سیتاؔ اور رامؔ کا استعمال ہوا ہے۔ یہ تینوں کردار ہندوستان کی مشہور دیومالائی کتاب 'رامائن' سے ماخوذ ہیں۔ رامائن میں شری رامؔ چندر جی ان کی بیوی سیتاؔ اور بھائی لکشمن کے بن باس کی داستان بیان ہوتی ہے۔ اس داستان کا سب سے دلچسپ باب وہ ہے جب لنکا کا راجہ راونؔ انتقام کے جذبے کے تحت سیتاؔ کو لنکا اٹھا لے جاتا ہے۔ شری رام چندر اور ان کے بھائی لکشمنؔ سیتاؔ کی تلاش میں نکلتے ہیں اور بندروں کی مدد سے سمندر پر پل باندھ کر لنکا پر چڑھائی کرتے ہیں اور سیتاؔ کو راون کے قید سے آزاد کرا کے واپس لے آتے ہیں۔ مندرجہ بالا شعر میں اسی واقع کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔

صحرا صحرا جنگل جنگل لچھمنؔ بن کے بھٹکے ہیں

ہم بھی کسی کیکئیؔ کی نظر میں رامؔ کی صورت کھٹکے ہیں (رضا اشکؔ)

ہم نے بھی بھیگی پلکوں سے شہرا جودھیا چھوڑا تھا

ہم نے بھی دسرتھؔ سے پتا سے پتر کا ناطہ توڑا تھا (رضا اشکؔ)

ان دونوں اشعار میں لچھمن، کیکئی، دسرتھ اور شہر اجودھیا کا ذکر ہوا ہے۔ یہ کردار اور شہر بھی رامائن سے ہی ماخوذ ہیں۔ رام چندر اور لچھمن اجودھیا کے راجہ دسرتھؔ کے بیٹے

تھے۔ رآم چندر جی پسر اول ہونے کی وجہ سے ولی عہد بنائے گئے تھے۔ کیکئی آپ کی سوتیلی ماں تھی۔ رآم چندر کے والد دسرتھ نے کیکئی سے کوئی وعدہ کیا تھا جس کو یاد دلا کر کیکئی نے یہ شرط رکھی کہ رآم چندر جی چودہ سال کے لیے بن باس چلے جائیں اور جب تک وہ نہ لوٹیں خود کیکئی کا بیٹا بھرت تخت وتاج کے مالک رہیں گے۔ باپ کے وعدہ کا لحاظ کرتے ہوئے رآم چندر جی بن باس لینے کے لیے تیار ہوجاتے ہیں۔ ان کی بیوی سیتا اور بھائی لچھمن ان کا ساتھ دیتے ہیں۔

رامائن کی اسی داستان سے ماخوذ عناصر کو حسب ذیل اشعار میں بھی دیکھا جا سکتا ہے:

گرچہ لچھمن ترا ہے رآم و لے
اے صنم تو کسی کا رام نہیں (وآلی دکنی)

ہے رآم کے وجود پہ ہندوستاں کو ناز
اہل نظر سمجھتے ہیں اس کو امام ہند (علامہ اقبآل)

آتش عشق نے راون کو جلا کر مارا
گرچہ لنکا سا تھا اس دیو کا گھر پانی میں (حیدرعلی آتش)

دکھائے ہیں بہت کچھ آریوں نے گیان کے جلوے
بہت چمکے تھے رآم اور کرشن سے ایمان کے جلوے (حفیظ جالندھری)

دیومالا میں صرف رامائن اور مہابھارت ہی نہیں بلکہ دیگر کئی قصے کہانیوں سے بھی واقعات کو لیا گیا ہے۔ ہندوستانیوں کا عقیدہ یہ ہے کہ یہاں پوجی جانے والی ہر دیوی ایک منفرد خصوصیت کی حامل ہے۔ کوئی علم کی دیوی ہے تو کوئی حسن کی، کوئی دولت کے لیے مخصوص ہے تو کوئی غصہ کے لیے۔ وغیرہ وغیرہ

لکشمی رہگزرِ شب پہ ہے مصروفِ خرام
کھول دو دل کے بھی پٹ گھر کے کواڑوں کی طرح (حرمت الاکرام)

لکشمی کو دولت کی دیوی تصور کیا جاتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ یہ سمندر منتھن کے وقت

آٹھویں رتن کی حیثیت سے نمودار ہوئی تھیں۔

بقول رام آسرا راز:

''آٹھویں دفعہ نہایت ہی پاکیزہ لباس پہنے، کنول کے پھول پر کھڑی ''لکشمی جی'' ظاہر ہوئیں جس نے نارائن جی سے شادی کر لی''۔[1]

پیاس بجھاتی ہر اک ندی کو دیوی کا ستھان دیا
سرسوتی کے ہاتھ میں اس نے جگ کا سارا گیان دیا

(جاں نثار اختر)

سرسوتی کو علم کی دیوی سمجھا جاتا ہے۔ محمود نیازی نے لکھا ہے:

''سرس وتی (سَرسُتی) علم و عقل اور شاعری کی دیوی کا نام ہے۔ یہ دیوی انتہائی نرم و نازک ہے۔ اس کا رنگ میدے کی روٹی کے مانند سفید ہے۔ یہ دیوی کنول کے پھول پر جلوہ افروز ہے۔ ہاتھ میں ہر وقت ایک کتاب لیے رہتی ہے۔''[2]

سرسوتی کے اس تصور کے پس منظر میں مندرجہ بالا شعر میں تلمیح کا استعمال ہوا ہے۔

جلال اس وقت ہے ان دیویوں کا دید کے قابل
کوئی ہے کالکا ، ان میں کوئی ان میں بھوانی ہے

(ظفر علی خاں)

کالی، کالکا، بھوانی، درگا، ماری، چا منڈی وغیرہ نام ایک ہی جذبہ کا اظہار کرنے والی دیوی کے لیے استعمال ہوتے ہیں۔ یہ غصہ اور غیظ و غضب کی علمبردار ہے۔ ہندو سماج میں اس ظالمانہ طبیعت رکھنے والی دیوی کی پوجا اس خوف سے کی جاتی ہے کہ کہیں وہ اپنا غصہ ان پر نہ اتار ڈالے۔ رام آسرا راز لکھتے ہیں:

[1] اردو اور ہندی کا لسانیاتی رشتہ۔ رام آسرا راز، نئی دہلی۔ ۱۹۷۵ء صفحہ ۲۲۳

[2] تلمیحات: محمود نیازی، لکھنؤ ۱۹۶۲ء صفحہ ۲۱۲

''مہادیو کی اہلیہ کا نام کالکا تھا۔ ان کی شکل بھی بہت دہشت ناک ،رنگ سیاہ فام، قربانیاں لینا اور خون میں شرابور رہنا ان کا محبوب ترین مشغلہ سمجھا جاتا ہے۔ چنانچہ درگا، بھوانی، کالی اور کالکا مائی جیسی تلمیحات انہیں سے منسوب ہیں۔'' ؎۱

کالکا دیوی کے اس تصور کو محمود نیازی نے یوں بیان کیا ہے۔

''کالی کے معنی سیاہ فام کے ہیں۔ ویدوں کے زمانے میں یہ نام اگنی کے لیے مخصوص تھا جس کی سات زبانیں ہیں، ان زبانوں میں سے ایک سیاہ اور مہیب زبان ہے۔ اب یہ لفظ عام طور پر کالی دیوی کے لیے مستعمل ہے۔ جو شیو کی بیوی ہے اور حالت غیظ میں اس نام سے پکاری جاتی ہے۔ اس عالم میں اس کا رنگ سیاہ ہوتا ہے۔ گلے میں کھوپڑیوں کی مالا ہوتی ہیں۔ اور جسم پر سانپ حلقہ کیے ہوئے ہوتے ہیں۔'' ؎۲

اب تک جتنی مثالوں کا ذکر ہوا ہے وہ سب دیومالائی واقعات سے ماخوذ ہیں۔ اس طرح کی سینکڑوں واقعات کو اردو شعراء نے اپنے کلام میں بڑی کامیابی کے ساتھ نبھایا ہے۔

اردو کے مقبول ترین شعراء غالبؔ اور اقبالؔ کی شاعری میں جہاں ایک طرف آریائی ویدانت کی شاندار تفسیریں دستیاب ہوتی ہیں وہاں دوسری طرف نظیرؔ اکبرآبادی کی شاعری ہندوستانیت کا مجسمہ بن کر اپنی تمام تر رعنائیوں کے ساتھ جلوہ گر ہوتی ہے۔ دورِ حاضر میں بھی ایسے کتنے شعراء ہیں جن کے یہاں ہندوستان کی مٹی کی مہک، یہاں کے پھول پودوں کی خوشبو، یہاں کے کھیت کھلیان اور یہاں کی روایات جھلک جھلک پڑتی ہیں۔ ہندوستانی فلسفۂ روحانیت کی بنیاد اس اعتقاد پر قائم ہے کہ آتما (روح)

؎۱ اردو ہندی کا لسانیاتی رشتہ، رام آسرا راز، نئی دہلی۔ ۱۹۷۵ء صفحہ ۲۲۵

؎۲ تلمیحات: محمود نیازی لکھنؤ ۱۹۶۴ء صفحہ ۲۳۳

پر ماتما (خدا) کا انش (جزو) ہے۔ پر ماتما سے الگ ہو کر آتما انسان کی صورت میں دنیا میں آتی ہے۔ جس فانی ہے اور روح لافانی۔ موت جسم کو آتی ہے، روح کو نہیں۔ روح محض چولا بدلتی ہے۔ ایک جسم سے نکل کر دوسرے جسم میں ڈھل جاتی ہے۔ جسموں کا یہ سلسلہ تب تک جاری رہتا ہے جب تک آتما پر ماتما میں نہیں مل جاتی، جنم مرن کے بندھنوں سے نجات حاصل نہیں کر لیتی۔ اسلام اگر چہ اس فلسفے کو قبول نہیں کرتا اور مسلمانوں کے نزدیک زندگی صرف ایک ہی بار حاصل ہوتی ہے، بار بار نہیں۔ تاہم مسلمان ہوتے ہوئے بھی اردو شعراء کو ہندوستانی فلسفۂ حیات عزیز رہا ہے۔ جہاں ایک طرف غالبؔ نے ''سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں'' کہہ کر روح کے دوبارہ عالم وجود میں آنے کو تسلیم کیا ہے، وہاں دوسری طرف اقبالؔ نے ''تو ہے محیط بے کراں میں ہوں ذرا سی آب جو'' کہہ کر روح کو نورِ ازلی کا جزو مانا ہے۔ روحانی ریاض کی آخری منزل یہ ہے کہ انسان سادھی میں بیٹھا ہوا ہے، اس کا جسم دنیا و مافیہا سے بے نیاز و بیگانہ ہے اور اس کی روح ایک ایسے ساز کی جھنکار سن رہی ہے، جو حقیقت میں کہیں بج نہیں رہا ہے۔ اسی کو 'ان ہدناد' کہتے ہی۔ اَن دیکھے ساز کی ہی آواز ہے جو انسان کی روح کو آنندساگر میں غوطہ زن ہونے کا نایاب موقع عطا کرتی ہے۔

فراقؔ کہتے ہیں:

آواز پہ سنگیت کا ہوتا ہے بھرم
کروٹ لیتی ہے ہر نرم لَے میں سرگم
یہ بول سریلے تھرتھراتی ہے ہوا
اَن دیکھے ساز کا کھنکنا پیہم

آتما کو پر ماتما کا روپ تسلیم کرتے ہوئے اثرؔ لکھنوی کہتے ہیں:

عشق کہتے ہیں جسے وہ بھی ادائے حسن ہے

آپ ہی جلوہ دکھایا آپ مائل ہوگیا

اختر انصاری اس راستے پر چند قدم اور آگے نکل جاتے ہیں۔ وہ اَن دیکھے سنگیت کو نام دیتے ہیں، ان کے لیے یہ اَن دیکھا ساز معمّہ نہیں ہے۔ وہ چڑیوں کے چہچہانے تک کی آواز میں دیویوں کے قہقہے سنتے ہی۔ دیکھیے:

وہ بھید کہتی تھی چڑیوں کے سحر زا چہچہے
یا فضا میں آسمانی دیویوں کے قہقہے

اسی طرح زندگی کو مسلسل سفر اور موت کو دم بھر کی نیند ماننے والے شعراء ہندوستان کے پُنر جنم کے فلسفے سے منکر نہیں ہوتے۔ ان کو اس کا اعتراف ہے کہ روح لافانی ہے۔ اسے نہ آگ جلا سکتی ہے، نہ خنجر کاٹ سکتا ہے، نہ ہوا اڑا سکتی ہے اور نہ پانی گلا سکتا ہے۔ نینم چھندنتی شسترانی نینم دہتی پاوَکا۔ اس لیے کبھی کسی شاعر کا لختِ جگر پھول بن کر دوبارہ پیدا ہو جاتا ہے اور کبھی کوئی اس لیے موت سے بے پناہ نیاز ہو جاتا ہے کہ موت کی حقیقت اس کی نظر میں سوائے زندگی کی ایک کروٹ کے اور کچھ نہیں ہے۔ ملاحظہ ہو:

میں ہزار جسم بدل چکا چمن جہاں میں سن اے صبا
کہ جو پھول ہے ترے ہاتھ میں مرا ہی لختِ جگر نہ ہو

(مجروحؔ سلطانپوری)

موت کیا زندگی کی اک کروٹ
زندگی جاوداں ہے کیا کہیے

(شکیل بدایونی)

منور لکھنوی کی غزلوں میں جہاں ایک طرف ہمیں ایرانی عربی تلمیحات، استعارے اور تشبیہیں ملتی ہیں، وہاں دوسری طرف رادھا، جمنا، نل، دمن، کرشن کنہیا، کالی ناگ، گلال، پھاگ، سراما کے تندل، بنسی کی تان، بدر کا ساگ، گنگا جل، دیپک

اور کھٹ راگ کا ذکر بھی ملتا ہے۔ ان کے کلام میں بعض جگہوں پر ہندی بحروں کے انتخاب کی وجہ سے آریائی کلچر کا تاثر اور بھی بھر پور ہو جاتا ہے۔ اسی طرح بہزاؔد لکھنوی کے گیتوں اور نظموں میں ہندی الفاظ کی خوبصورت چھب دکھائی دیتی ہے۔ تیج کا تجریا اور بادر کا بدریا جیسا استعمال نہ صرف ان گیتوں کی زبان ہی میں لوچ پیدا کرتا ہے بلکہ کلام کو روانی بھی دیتا ہے۔ بہزاؔد کے گیتوں میں کوئل کی کوک ہے، پپیہے کی پی پی ہے، تمری کی تو تو ہے اور برکھا کی رم جھم ہے۔ شاؔد عارفی کی نظموں میں ہندی الفاظ کے استعمال کے ساتھ ساتھ ان کا لب و لہجہ بھی ہندی کا ہو گیا ہے۔ شاؔد نے ایران کے نہیں، ہندوستان کے دن تہوار منائے ہیں، دسہرے کی صبح کو ان کو بادِ نسیم نہیں، ان کی نظم ''دشہرہ اشنان'' جگانے آتی ہے۔ سرو شمشاد کے ساتھ ساتھ انہیں ببول کے پیڑ بھی یاد آتے ہیں۔

علی سردار جعفری کے یہاں کبھی انسانی ہاتھ شکتی کا اوتار بنتے ہیں تو کبھی گنگا کے سمٹے ہوئے دھارے۔ سرداؔر کو کوئل کی کوک اور پپیہے کے بول نہیں بھولتے۔ وہ کبھی چشم و دل سے عہد ماضی کی آرتی اتارتے ہیں اور کبھی شیریں اور لیلیٰ کے ساتھ ہیر کو یاد کرنے لگتے ہیں۔ ان کے یہاں کبھی رات کی نیل دیوی جاگتی ہے اور کبھی دن کے دیوتا نیند میں ڈوب ڈوب جاتے ہیں۔ جگن ناتھ آزاؔد کو راوی سے محبت ہے، ہمالہ سے الفت ہے اور گنگا سے عقیدت ہے۔ میلا رام وفاؔ کے یہاں آریائی تہذیب و تمدن اپنے پورے رچاؤ کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔ پورن کمار ہوشؔ کے کلام میں گوپیوں کے جمگھٹ بھی ہیں اور کرشن کی راس بھی، دیوتاؤں کے حضور میں پجارنوں کا ہجوم بھی ہے اور ہون کنڈ سے اٹھتی ہوئی دھوئیں کی لکریں بھی۔ ہوشؔ کے کلام میں ہندوستانی ماحول کا روپ خاصا صاف ستھرا روپ ہے۔ مندر کے قریب بہتے ہوئے دریا، ہیر رانجھے کے جواں گیت اور شیو پاربتی کا تصور ان کے کلام میں آریائی کلچر کے اظہار کو توانائی بخشتا ہے۔

تو کہیں مجاز جیسے شاعر کو حسن و عشق کا جو معراج نل اور دمینتی میں نظر آتا ہے، وہ نہ لیلیٰ مجنوں میں ہے، نہ شیریں فرہاد میں:

چھائی ہے کیوں فسردگی عالم حسن و عشق پر
آج وہ نل کدھر گئے آج دمن کو کیا ہوا

مثال میں گوسوامی تلسی داس کے کلام سے اشعار پیش کیے جا سکتے ہیں۔ ان کے بارے میں سبھی جانتے ہیں کہ وہ راماین کے خالق، رام بھکت اور سگن بھکتی کے بہت اہم شاعر ہیں۔ ان کا معبود شخصی معبود ہے لیکن اس حقیقت کو بوجوہ چھپایا جاتا رہا ہے کہ ان کی شاعری میں غیر شخصی معبود کا تصور بھی موجود ہے۔ انھوں نے غیر شخصی معبود کا وہی تصور پیش کیا ہے جو اسلام میں ہے یعنی اس کے بارے میں کوئی قیاس نہ کرو، وہی اول وآخر ہے۔ وہ بغیر پاؤں کے چلتا ہے، بغیر کان کے سنتا، بغیر ہاتھ کے عمل کرتا، بغیر چہرے کے ہر رس بھوگتا، بغیر جسم کے چھوتا، بغیر زبان کے بہت کچھ کہتا، بغیر آنکھ کے دیکھتا اور بغیر ناک کے سونگھتا ہے۔ وہ اتنا عظیم ہے کہ اس کی عظمت کا ادراک نہیں کیا جا سکتا:

بن پد چلے سنے بن کانا
کریں کرم کرے بدھ نانا
آنن رہت سکل رس بھوگی
بن بانی بکتا بڑ جوگی

اردو شعرا نے رام چندر جی کی عظمت کا اعتراف بہت عقیدت کے ساتھ کیا ہے۔ سب سے زیادہ رام کا بن گمن کرتا ہے، جو تلسی کے رام چرت مانس کے انداز میں ہے۔

چکبست نے رامائن کے واقعات پر بہت سی نظمیں لکھیں۔ جب رام کو بن باس ملتا ہے وہ اپنی ماں کوشلیا کے پاس جا کر ان سے رخصت ہونے کی اجازت لیتے ہیں جو

ماں اپنے بیٹے کے راج تلک کا خواب دیکھ رہی ہے اس پر بیٹے کو بن کے لیے وداع کرتے وقت کیا گزرے گی:

رخصت ہوا وہ باپ سے لے کر خدا کا نام
راہِ وفا کی منزلِ اوّل ہوئی تمام
منظور تھا جو ماں کی زیارت کا انتظام
دامن سے اشک پونچھ کے دل سے کیا کلام
اظہارِ بے کسی سے ستم ہوگا اور بھی
دیکھا ہمیں اداس تو غم ہوگا اور بھی

رام چندر جب اپنے باپ دشرت کے حکم سے جنگل کی طرف نکل پڑتے ہیں تو سیتا نے ان سے استدعا کی کہ وہ انہیں بی ساتھ لے جائیں۔ اس استدعا میں جن خیالات کا اظہار ہوا ہے اس کو کورونرائن نے بہت ہی موثر انداز میں پیش کیا ہے۔ ان اشعار میں ایک پتی ورتا عورت کی مکمل تصویر دکھائی دیتی ہے۔

چلے ہو بن کو بتا دو سوامی اکیلے کیوں مجھ کو چھوڑ کر کے
جیوں گی فرقت میں کب بھلا عیش ہوں گے کیا یہ زمانے بھر کے
سفر ہے دشوار سخت مشکل کرو گے طے کس طرح سے منزل
نہ ہوں گے برداشت، ماہ کامل! عذاب تم سے کبھی سفر کے
تمہارے دیدار سے میں رگھوبر، رہوں گی تکلیف میں بھی خوشتر
بنیں گے کانٹے کبھی گل تر کبھی وہ زیور بنیں گے سر کے

(ادھیاتم رامائن)

بن باس کا سفر شروع کرتے ہی رام جی، لکشمن اور سیتا چتر کوٹ کے جنگل میں قیام کرتے ہیں۔ بھرت کو رام جی کو منا کر واپس ایودھیا لے جانے کا خیال آتا ہے اس لئے وہ رام جی سے ملنے آتے ہیں۔ رام اور بھرت کے ملنے کا منظر ملاحظہ ہو:

رام کا رخ تھا جدھر اس کے عقب سے آئے تھے
اس لئے ان کو نظر یہ لوگ آتے تھے کہاں
کرتے ہیں پرنام آقا آپ کو یہ بھرت جی
سنتے ہیں الفت میں ڈوبا رام کا دل ناگہاں
وہ اٹھے اپنی جگہ سے ہو کے کچھ بے حال سے
اک جگہ کپڑے گرے اور یک جگہ تیر و کماں
رام نے ان کو زبردستی اٹھایا ارض سے
اور سینے سے لگایا ان کو اپنے بے گماں
دیکھ کر دونوں کا ملنا لوگ تھے حیرت زدہ
بلکہ شاعر کے لئے مشکل ہے وہ لکھنا سماں

(نارائن منظوم)

رگھوپتی سہائے فراقؔ نے سیتا اور رام کے حوالے اپنی رباعیوں میں پیش کیا ہے:

رشکِ دلِ کیکئی کا فتنہ ہے بدن
سیتا کے برہ کا کوئی شعلہ ہے بدن
سیتا پہ سوئمبر میں پڑا رام کا عکس
یا چاند سے مکھڑے پہ ہے زلفوں کا دھواں

ڈاکٹر سلام سندیلوی نے رامائن کی تلمیحات کا استعمال دلکش انداز میں کیا ہے، جس سے پوری کہانی سامنے آجاتی ہے۔ راجہ جنک کا دھنش لانا، سیتا سوئمبر، سرجو ندی پر کشتیوں میں سجی رام چندر جی کی بارات، رانی کیکئی کا راجہ دشرتھ سے ناراض ہونا، رام چندر جی کا کنچن مرگ کے پیچھے جانا، راون کا سنیاسی بھیس میں آنا، سیتا کی کٹیا کے پاس آکر بھیک مانگنا اور سیتا کا لنکا میں قید ہونا وغیرہ سارے واقعات وہاں ملتے ہیں:

آ کاش پہ بادل کے یہ ٹکڑوں کی چمک
بل کھاتی ہوئی قوس و قزح کی یہ لچک
یا بھاری دھنش راج کماروں کے بیچ
لائے ہیں سوئمبر کے لیے راجہ جنک
تاروں سے وہ آ کاش کا چہرہ روشن
وہ چاند کے پاس ابر سیہ کا دامن
یا مانگ رہا ہے ہاتھ پھیلائے بھیک
سیتا سے کٹی کے پاس آ کر راون

رام چندر جی جب سیتا کی کٹیا میں لوٹ کر آتے ہیں اور سیتا کو وہاں نہ دیکھ کر بہت ہی دکھ کا اظہار کرتے ہیں۔اس کیفیت کو نارائن مہر نے بہت ہی متاثر کن انداز میں بیان کیا ہے:

آشرم کے سمت آئے جلد تر
آہ نکلی دل سے سونا دیکھ کر
رام جی کرنے لگے واں ہائے ہائے
درد کا اظہار وہ دیکھا نہ جائے
لکشمن جی ان کو سمجھاتے رہے
پر وہ منہ سے یوں ہی فرماتے رہے
ہائے! اے وصفوں کی معدن جانکی
چھوڑ کر تنہا مجھے کس جا گئی

رام اور راون کی جنگ کے دوران میگھ ناتھ کا ایک تیر لکشمن کے بدن میں پیوست ہو جاتا ہے۔ جس کی وجہ سے لکشمن بے ہوش ہو جاتے ہیں۔لکشمن کو بے ہوشی کی حالت میں دیکھ کر رام نے جس دکھ درد کا اظہار کیا ہے اس کو ستیہ پرکاش مہتاب پسروری

نے حسب ذیل الفاظ میں بیان کیا ہے:

ناگہاں تیر پہلوئے لچھمن پہ جو لگا
اک آہ سرد بھر کے یہ رگھبیر نے کہا
قسمت نے مجھ کو عالم غربت میں غم دیا
جادو جو میگھ ناتھ کا لچھمن پہ چل گیا
مجھ سے حزیں و زار کا اجڑا ہے باغ آج
راون کے گھر میں جل گئے گھی کے چراغ آج

عظمت خاں نے سریلے بول تصنیف میں ہندی بحروں اور چھندوں کے استعمال کے ساتھ رام کے بھجن گائے ہیں:

سب کام چھوڑ بیتا ایک رام نام لیجیے
رام بھجو رام بھجو ، رام بھجو رام بھجو

بھگتی کال کے شیل شکتی سوندریہ کی مثال مریادا پرشوتم رام کی طرح اقبال کے رام بھی حسین اور بہادر ہیں جن پر ملک ناز کرتا ہے:

ہے رام کے وجود پہ ہندوستاں کو ناز
اہلِ نظر سمجھتے ہیں اس کو امامِ ہند
اعجاز اس چراغِ ہدایت کا ہے یہی
روشن تر از سحر ہے زمانے میں شامِ ہند
تلوار کا دھنی تھا شجاعت میں فرد تھا
پاکیزگی میں جوشِ محبت میں فرد تھا

رام چندر جی تعریف میں کئی شعرا قمطراز ہیں ظفر علی خان کے الفاظ میں رام جی کی تعریف ملاحظہ کیجیے:

نہ تو ناقوس سے ہے اور نہ اقسام سے ہے

ہند کی گرمی ہنگامہ ترے نام سے ہے
میں ترے شیوۂ تسلیم پہ سر دھنتا ہوں

زندگی ہے کہ رام کا بن باس

(فراقؔ)

اجڑی اجڑی ہوئی ہر آس لگے

زندگی رام کا بن باس لگے

(جاں نثار اخترؔ)

میرؔ کے شعر میں جو کیفیت ہے وہ لنکا، جلا، آتشِ عشق اور پانی رعایتوں سے بنی ہے۔ انہوں نے ہر لفظ سے پورا پورا فائدہ اٹھایا ہے۔ لنکا، راون اور رو یو میں بھی مناسبت ہے۔ لیکن فراقؔ اور جاں نثار اخترؔ کے شعر میں اساطیر تمثیل یا تشبیہ کی شکل میں آئی ہے۔

رام بھگتی کے اثرات اردو شاعری میں حسین قوس وقزح بناتے ہیں۔ رام اور سیتا مثالی کردار ہیں۔ رامائن کی یہ کہانی خوشگوار تاثر چھوڑتی ہے۔

رامائن کے کرداروں پر شاعری کرنے والے شاعروں نے ہنومان کے کردار پر بھی طبع آزمائی کی ہے۔ ظفرؔ اقبال کے اشعار دیکھئے:

تاج ہے سر پہ ہنومان کے

عجز ہے اندر ہنومان کے

جنتا خاکی گوریلوں کی

ساتھ ہے اکثر ہنومان کے

آپ ہیں کس کے چاکر صاحب

ہم ہیں نوکر ہنومان کے

(ظفرؔ اقبال)

زبان و ادب کا تعلق کسی مذہب، فرقہ، دیش اور علاقے سے نہیں جوڑنا چاہیے۔ جو ان کو اپناتا ہے اس کا یہ دل کھول کر سواگت کرتے ہیں۔ زبانیں اور ادب

بھی انسانوں کی طرح جب ایک دوسرے کے نزدیک آتے ہیں تو پتا ہے ان چاہے، جانے ان جانے ایک دوسرے سے اثر قبول کرتے ہیں، یہی یکجہتی زبان و ادب کی پہچان ہے جو آپس میں جوڑنے اور ملانے کا کام کرتی ہے۔ امن و آشتی کا پیغام دیتی ہے۔ آپسی بھائی چارہ، پریم اور محبت کا سندیس سناتی ہے۔ علامہ اقبال کے الفاظ میں:

شکتی بھی شانتی بھی بھگتوں کے گیت میں ہے
دھرتی کے باسیوں کی مکتی پریت میں ہے

سمندر منتھن کی تلمیح سے میر نے کیا خوبصورت شعر بنایا ہے:

پایا نہ دل بہایا ہوا سیل اشک سے
میں پنجۂ مژہ سے سمندر بلو چلا

اشک کے طوفان میں دل بہہ گیا۔ خیال تھا کہ پانی کی آخری منزل سمندر ہے۔ تو میں نے پنجۂ مژہ کی ہتھیلی سے سمندر بلو دیا۔ پنجۂ مژہ، اشک، سمندر، سیل کی رعایتیں بھی خصوصاً توجہ طلب ہیں۔

مدھ کی کٹوریوں میں وہ امرت گھلا ہوا
جس کا ہے کام دیو بھی پیاسا غضب غضب

(آثر لکھنوی)

مدھ سنسکرت میں مد بھی ہے اور مدیہ بھی۔ اگر اسے مَد پڑھیں تو اس کے معنی ہوں گے مستی، جنون، پریم، انا، شراب کشید، شہد وغیرہ اور اگر مدیہ پڑھیں تو اس کا مطلب ہے انبساط دینے والا، جامِ شراب وغیرہ۔

"کام دیو" نام ہے دیوتا۔ عشق کا دیوتا جو برہما کے دل سے پیدا ہوا۔ شو نے جسے جلا کر بھسم کر دیا۔ اس کی پتنی "رتی" جو دنیا اور جنت کی سب سے حسین عورت ہے، کی منت سماجت کے بعد شوا سے پھر سے زندہ کرتے ہیں لیکن اس شرط کے ساتھ کہ اس

کے عضو بدن نہیں ہوگا۔ اسی سبب سے اس کا نام اننگ 1/4vu> 1/2 ہوگیا۔ کام دیو اندھا ہوتا ہے۔ شہوت اندھی ہے۔ آثر نے اپنے شعر میں معشوق کی آنکھوں کی تعریف میں کام دیو کو، جو سب سے خوب رو ہے اور سب سے حسین عورت جس کی دسترس میں ہے، بھی اُن آنکھوں میں کھلے امرت کا طالب یا پیاسا بتایا ہے۔ اس شعر میں ردیف غضب کی تکرار سے جو تحیر پیدا کیا ہے اس کی مثال شاید ہی ملے گی۔

'سنگیا' وشوکرما نام کے دیوتا کی بیٹی اور 'سورج' کی پتنی۔ وشوکرما عمارت اور دیگر تعمیرات کا دیوتا ہے۔ دیوتاؤں کے محل اور ویمان انہیں کے بنائے ہوئے ہیں۔ رامائن کے مطابق 'لنکا' بھی انہیں کی بنائی ہوئی ہے۔ 'نل' نم کا وانر جس نے شری رام کے لیے پُل بنایا تھا، جس سے رام اور ان کے ساتھ سمندر پار کر لنکا تک پہنچ سکے۔ انہیں وشوکرما کا بیٹا تھا۔

'سنگیا' کی شادی جب سورج سے ہوئی تو وہ ان کی گرمی یا تمازت برداشت نہ کرسکی۔ اپنی بیٹی کی خاطر وشوکرما نے سورج کی ثنا کی جس سے سورج نے خوش ہوکر ان سے وردان مانگنے کو کہا۔ انہوں نے سورج سے خراما پر بدن ترشوانے کی مانگ کی۔ زبان دے چکے تھے سورج نے اپنا بدن تراشنے کی اجازت دی۔ سورج کی جو شعاعیں تراشنے کے عمل میں گریں ان سے دیوتاؤں کے اسلحہ بنے۔ 'سدرشن چکر' جو کرشن جی کا محبوب ہتھیار ہے وہ بھی سورج کی انہیں شعاعوں سے بنا ہے:

سو سو جتن سے اس کا تراشا گیا بدن
قوت ملی کسی کو کسی کو ملی ہے دھوپ
ممکن ہے خاکِ پا کا کرے وہ بھی انتظار
ملتا ہے اس کا رنگ بھی پتھر کے رنگ سے

''اردو نظم میں خارج سے باطن کی طرف واپسی ہوئی تو اردو شاعروں نے اپنے وطن کی دیومالا اور اساطیر سے اپنا تعلق قائم کیا۔ دیومالا کا تعلق براہِ راست دھرتی سے

ہوتا ہے اور اس کے مختلف کردار اس دھرتی کے باسی کے احساسات، جذبات، خوابوں اور وسوسوں کی عکاسی کرتے ہیں۔ ان کی حیثیت محض افسانوی نہیں ہوتی بلکہ وہ تو دھرتی کے مخصوص اوصاف کی علامتی بن کر نمودار ہوتے ہیں۔ چنانچہ دیو مالا نہ صرف دھرتی کے باسیوں کے مشترکہ محسوسات اور خواہشات کی پیداوار ہے بلکہ نسل کے اجتماعی لاشعور میں ہمیشہ زندہ بھی رہتی ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

کوئی نہیں ہے
جو میری صورت پہ اک اچٹتی نگاہ ڈالے
یہ میری صورت کہ جس نے اب تک
اجودھیا کے سنگھاسنوں کا سروپ دیکھا
کہ جس نے بن باس کے ہزاروں عذاب جھیلے
کہ جس نے بنسی کی مدھ بھری راگنی سے رادھا کا چین کھویا
کوئی نہیں ہے!! (سمے کا دکھ۔ شاد امرتسری)"

"میرا جو داغ کھلا میرا جو آنسو چمکا
خود تیرے چاند ستاروں نے اسے چھین لیا
میں نے کیا پاپ کیا
میں نے کیا جرم کیا
اے میرے نیلے کنول سے دیوتا
کتنے نغمات محبت کے لیے ساز نہیں
کتنی رادھاؤں کے پازیب میں جھنکار نہیں
دل نے بے ربط و بے ساز بھی گانا چاہا
آنکہ غنچۂ غمگین کو ہنسانا چاہا

میں نے کیا پاپ کیا (پوجا۔سلام مچھلی شہری)

یہ سن کر جو یوگی نے پلکیں اٹھائیں
تو پھر وہ ندی تھی نہ پتھر نہ لہریں
فقط ایک میں تھا ہمالہ کی بیٹی تھی

اور وہ بدن تھا
جسے شیو نے اپنے ہاتھوں سے اک دن
جلا کر بھسم کر دیا تھا
مگر آج پھر بان پھولوں کے لے کر
اشوکا کے اونچے درختوں کے پیچھے
اسی طرح چھپ کر کھڑا تھا!! (سنجوگ۔قاضی سلیم)[1]

غزل میں اساطیری عناصر:

''آج کی غزل میں ہندوستانی اساطیر، تاریخی واقعات، دیہات کے مناظر، مقامی حالات، جغرافیائی اثرات سے لے کر موجودہ ترقی پذیر مشینی نظام تک ہندوستانی زندگی کے سبھی پہلوؤں کی عکاسی کی گئی ہے۔ ماحول و معاشرت، تہذیب و تمدن، رسوم و عقائد، رہن سہن، توہمات و عقائد، زیورات و ملبوسات، دیومالائی اثرات اور مقامات کی جو جھلکیاں نئے شاعروں کے اشعار میں نظر آتی ہیں انہیں پہلی نگاہ میں دیکھ

[1] ہندوستانی اساطیر اور فکر و فلسفہ کا اثر اردو زبان و ادب پر، از قمر رئیس، صفحہ ۱۵۰ تا ۱۵۲

کہ ہندوستان سے منسوب کیا جا سکتا ہے۔" [1]

مثالیں ملاحظہ ہو:

سیمنٹ کی سلوں میں وہ جنگل کی رادھیکا
جھومر جبیں پر، کان میں بالا پڑا ہوا (مصور سبزواری)

میرے بچے ہیں بہت شوخ کنھیا کی طرح
اور گھر میں مری بیوی مری رانی جیسی (رزاق عادل)

ہزاروں بھیس میں پھرتے ہیں رام اور رحیم
کوئی ضروری نہیں ہے بھلا بھلا ہی لگے (بشیر بدر)

مجھ کو خود ہی میرے دس احکام نہیں معلوم
میرے اندر راون ہے یا رام نہیں معلوم (مظفر حنفی)

تمام زور مرا آئینے نے چھین لیا
کہاں سے رام نے بالی پہ تیر مارا ہے (مظفر حنفی)

رامائن میں ایک کردار ملتا ہے جو بالی کے نام سے مشہور ہے۔ کہا جاتا ہے کہ جس پر بھی اس کی نگاہ پڑ جاتی تھی اس کی آدھی طاقت بالی کے جسم میں منتقل ہو جاتی تھی جس کی وجہ سے بالی پر فتح حاصل کرنا ناممکن ہو گیا تھا۔

آسمانوں پہ لچکتی ہوئی یہ قوس قزح
بھیس بدلے ہوئے راون کی کماں ہے یارو (اقبال ماہر)

ہاں اس میں کام دیو کی کوئی نہیں خطا
رستے وفا کے سخت تھے دلبر بدل گئے (فضیل جعفری)

کوئی منزل ہو مگر ساتھ رہی
زندگی ہے کہ ستی ساوتری (فضیل جعفری)

[1] اردو اور ہندوستانی تہذیب، مرتبہ، ڈاکٹر کامل قریشی، اردو اکادمی دہلی، 2006ء صفحہ ۳۲۲

اوپر نیچے آگے پیچھے دائیں بائیں روگ
چنتا کی لچھمن ریکھاؤں آگے جانے دو (مظفر حنفی)

برف لگی رادھاؤں میں تانڈو لیلا کچھ تو کر (مظفر حنفی)

جس طرف دیکھئے سحر نظر آتا ہے مجھے
ان گنت صدیوں کا بن باس ڈراتا ہے مجھے (سلطان اختر)

ٹوٹی ٹوٹی سی ہر اک آس لگے
زندگی رام کا بن باس لگے (جاں نثار اختر)

عشق نے مر کے سوئمبر میں اسے جیتا ہے
دل سری رام ہے دلبر کی رضا سیتا ہے (شیر افضل جعفری)

کالے دیو کی کالی نگری اپنی موت کی حامل تھی
رام کا لشکر دیکھ کے ہم کو راون کا سر یاد آیا (اندر سروپ ناداں)

ابھی گھنشام ہے اس دشت کا بوٹا بوٹا
برگ نے آج بھی انساں کے لئے گیتا ہے (شیر افضل جعفری)

مجھے بھی اپنی شکستوں کا یوں صلا مل جائے
ہرن کی کھوج میں نکلوں شکنتلا مل جائے (نجیب رامش)

داستان شکنتلا مہابھارت کی ایک ضمنی داستان ہے جس میں راجہ دشینت ایک ہرن کی تلاش میں نکلتے ہیں، ہرن تو ہاتھ نہیں لگا اور وہ راستہ سے بھٹک گئے۔ اس وقت ان کی ملاقات شکنتلا سے ہوتی ہے۔

کن کن کی آتمائیں پہاڑوں میں قید ہیں

تو کنول کی شکل میں پھوٹنے کا اپنی ذات سے
جسم کی خواہش کے گہرے پانیوں میں بھی اتر (شارنا سک)

یہ کس کی یاد کی پرہول سنسناہٹ ہے
کہ جیسے چیر کے دھرتی کو شیش ناگ اٹھا (مصور سبزواری)

ہندو دیو مالا کے مطابق وشنو سمندر میں شیش ناگ کی مسند پر براجمان ہیں اوران کی ناف سے کنول کا پھول نمودار ہوتا ہے جس کے بطن سے اس کائنات کو تخلیق کرنے والے برہما جنم لیتے ہیں

تمام رات مرے غم کا زہر چوسا ہے
اسی لئے تری یادوں کے ہونٹ نیلے ہیں (سلطان اختر)

زہر کا ساگر بحر وجود
سیکھیں امرت منتھن لوگ (حنیف کیفی)

تیسری آنکھ سے اس پار کی ہر شے دیکھیں
پھر لہو رنگ وہ رخسار کہاں سے آئے (برق گیاوی)

شیوجی ایک عدد تیسری آنکھ کے بھی مالک تھے۔ وہ آنکھ جلال کی کیفیت میں نمودار ہوتی تھی اور سامنے والے کو جلا کر بھسم کر دیتی تھی۔ تیسری آنکھ کا تصور ہمیں صرف شیوجی کی شخصیت کے مطالعہ سے حاصل ہوتا ہے۔ دنیا کی کسی بھی دیومالا میں یہ تصور مفقود ہے۔

اے زمیں پھٹ جا کہ اب جینے کی خواہش رہ گئی
اب وجود اپنا نظر آنے لگا بے کار سا (ریاض مجید)

زمین پھٹنے اور اس میں سما جانے کے واقعات دیومالا میں بے شمار ہیں۔ پاک دامنی کے ثبوت کی خاطر جب سیتا دیوی سے ان کی اگنی پرکشا لی گئی اور وہ اس میں کامیاب ہوئیں تو سیتا جی نے اس اپمان کے بدلے میں زمین سے پھٹ جانے کی

استدعا کی جب زمیں پھٹی تو خود اس میں سما گئیں اس دیو مالائی روایت کی بےلازوال مثال ہے۔

پتھر میں ڈھلتا جاتا ہے میرا بدن تمام
یہ واقعہ ہے یا کوئی منظر ہے خواب کا (ادیب غوری)

میں تو صفوں کے درمیاں کب سے پڑا ہوں نیم جاں
میرے تمام جاں نثار میرے لئے ہی مر گئے (جون ایلیا)

مہا بھارت کی گھمسان لڑائی اٹھارہ دنوں تک چلتی رہی اور بے شمار سورماؤں اور اپنے جاں نثاروں کے بیچ ارجن کے فراہم کردہ تیروں کے بستر پر نیم جانی کی کیفیت میں بھیشم پڑے رہے یہاں تک کہ تمام جاں نثار قربان ہو گئے۔

افسانوی ادب میں اساطیری عناصر: ''اساطیر اور حقیقت ایک سکے کے دو رخ ہیں۔ ادیب ان کا استعمال عصری ضرورتوں کے پیشِ نظر کرتے ہیں اور قدیم اسطورہ کو جدید بنا کر پیش کرتے ہیں۔ اگر وہ جدید نہ بنائیں تو ان کی تخلیقات میں اساطیر بے عمل ہو کر رہ جاتا ہے۔ گویا مصنفین کا اپنے متن کی تشکیل میں اساطیری متن کا استعمال کرنا ایک طرح کا تخلیقی استفادہ ہے۔ جدیدیت کے ایجنڈے کے تحت لکھے گئے کپ شپ والے افسانے میں اساطیر کا بے عمل ہو کر سامنے آنا عام بات تھی۔ حقیقت کو اساطیر کی ضرورت ہوتی ہے، اساطیر کو حقیقت کی نہیں۔ جب فن کار کے ذہن میں حال کے مسئلے کو لے کر کچھ اس طرح کا کرب ہو کہ اسے اس کا حل زمانۂ حال میں نظر نہ آئے تب وہ ماضی کا کوئی سیاق حال کے آگے رکھتا ہے جو حال کے شدید انتشار کے مساوی دکھائی دیتا ہے پھر ان کی شدت کی اوسطیت اور رشتہ جاتی عناصر کو جوڑتا ہوا ایک راستہ منتخب کرتا ہے جو اس انتشار کو Resolve کرنے کا ایک ممکنہ راستہ بن جاتا ہے جسے شاید کل حل کیا جا سکے۔

آج کے کہانی کاروں کو اساطیر کے قلب ماہیت کا احساس ہے۔ آیئے آج کے کہانی کاروں کے متون پہ ایک نگاہ ڈالیں اور یہ دیکھیں کہ اساطیری استعاریت کی کون کون سی جہتیں ان کے یہاں تخلیقی شان بن کر ابھری ہیں۔

جوگندر پال کی کئی کہانیوں میں اساطیری، دیومالائی اور داستانی اساطیریت کے ذریعے انسان اور اس کی نفسیات نیز موجودہ دور کے مسائل کی تفہیم کی بلیغ کوشش نظر آتی ہے۔ بالخصوص 'کھودو بابا کا مقبرہ'، 'مہابھارت'، 'چہار درویش'، 'مہاجر'، اور 'مغربیت' میں جوگندر پال نے اساطیری متن کی رد تشکیل کے فنی نمونے پیش کیے ہیں۔ طوالت کے خوف سے یہاں ان کی ہر کہانی پر بحث ممکن نہیں۔

'کھودو بابا کا مقبرہ' مشرقی ثقافت کی کہانی ہے۔ مشرق میں پیر فقیر ایک اساطیری شخصیت کا نام ہے۔ کھودو بابا ایک پیر فقیر ہے۔ اس کہانی میں ایک انتہائی پر اسرار قسم کا کتا بھی ہے۔ کتا شریعت کی رو سے نجس ہے لیکن اپنی وفاداری کی وجہ سے مسلمانوں میں بھی مقبول رہا ہے۔ اصحاب کہف کے کتے سے لے کر سگ لیلیٰ تک کتا ایک اساطیری کردار بن گیا ہے۔ کہانی کار نے اس کہانی میں بھی کتے کا نام بندھو رکھا ہے جس کے معنی دوست کے ہوتے ہیں۔

کھودو بابا چودھری سے تھوڑی زمین لیتا ہے اور وہیں چبوترا بنا کر بیٹھ جاتا ہے اور عوام کی خدمت کرتا ہے، مرنے کے بعد بعد وہیں پر اس کا مقبرہ بن جاتا ہے اور پھر وہ مشرقی ثقافت کا نشان بن جاتا ہے۔

پیری فقیری بھی اساطیر کی طرح نسل در نسل منتقل ہوتی رہتی ہے۔ بابا کے وصال کے بعد ان کے ساتھ رہنے والا بے ایمان چوہدری بھی اب پیروں کے طریقے پہ چلنے والا بن جاتا ہے۔ لوگ بابا کے مرنے کے بعد ان کے آنے کی امید بھی کر رہے تھے کہ کہیں سے بنسی کی آواز آئی۔ بقول راوی:

''نہیں چوہدری'' پنڈت نے اپنی بات پر زور دینے کے لیے آواز کو

دبا کر کہا۔ میرا مطلب اُدھر والوں سے نہیں...... '' سنو پھر کوئی ہنسا ہے۔

ادھر والوں سے''۔ اس نے قبرستان کی طرف اشارہ کیا۔

تو کیا ہوا؟ چوہدری نے بابا کا لہجہ اختیار کر کے کہا۔

'کوئی ادھر کاں ہوں یا ادھر کاں خدا کی ساری مخلوق برابر ہے۔''

یہ ہے وہ سینہ در سینہ منتقل ہونے والا فلسفۂ زندگی، جسے ہم ایک بد معاش اور بے ایمان انسان میں زندگی کی شان بنتے دیکھ رہے ہیں۔ اسی کو اساطیر میں ہم Perennial Philosophy یعنی ہمیشہ چلنے والا یا بہاؤ کا فلسفہ کہتے ہیں۔[1]

'' یہاں ٹھہر کر اس بات پر غور کر لیں کہ ادیبوں کو ایسی اساطیر کا استعمال کرنا چاہیے جو ان کے عہد کے تناقضات پر روشنی ڈالے نہیں تو اس کی یہ محنت رائیگاں ہو جائے گی۔ جیسے راجندر سنگھ بیدی پرش اور پراکرتی اور تھن یا ان اساطیری روایات کو اپنا تے ہیں جو عورت اور مرد کے رشتوں کی نزاکت کو سمجھنے میں مدد دے۔ اسی طرح جو گندر پال نے موجودہ دور کے سیاسی و اقتصادی صورت حال سے دو چار انسانوں کو سمجھنے کے لیے راون کی اساطیری کا انتخاب کیا ہے۔

ڈاکٹر وجیندر راستا تک کا کہنا ہے:

''اساطیر میں ماضی کا عنصر تو رہتا ہی ہے۔ نئے زمانے کے تضادات میں بھی اساطیر جھانکتا ہے اور اپنی ماضیت کو حال کے لباس میں پیش کرتا ہے''۔

آگے نے کہا ہے:'' جب جب ہماری ریلیٹی کی پہچان مخمصے کا شکار ہوئی ہے تبھی ہم اساطیر کا سہارا لیتے ہیں کیوں کہ اساطیر ریلیٹی کی پہچان کا ہمارا اپنا ذریعہ رہی ہے''۔[2]

---

[1] چندر مستانی اساطیر اور فکر و فلسفہ کا اثر اردو زبان و ادب پر از قمر رئیس، صفحہ ۱۸۲ تا ۱۸۶

[2] چندر مستانی اساطیر اور فکر و فلسفہ کا اثر اردو زبان و ادب پر از قمر رئیس، صفحہ ۱۸۷)

سریندر پرکاش کے افسانے ''بجوکا'' کے علامتی پہلو کو حسب ذیل اقتباس میں ملاحظہ کیجیے:

''اچانک ہوری کے قدم رک گئے، وہ سب بھی رک گئے۔ ہوری کھیت کی طرف حیرانی سے دیکھ رہا تھا۔ وہ سب کبھی ہوری کو اور کبھی کھیت کو دیکھ رہے تھے کہ اچانک ہوری کے جسم میں جیسے بجلی کی سی لہر پیدا ہوئی۔ اس نے چند قدم آگے بڑھ کر بڑے جوش سے آواز لگائی۔

''اے کون ہے... ...؟''

اور پھر سب نے دیکھا کہ ان کے کھیت میں پکی ہوئی فصل میں کچھ بے چینی کے آثار تھے۔ اب وہ سب ہوری کے پیچھے تیز تیز قدم بڑھانے لگے۔ ہوری پھر چلایا۔

''اے کون ہے رے۔ ۔ بولتا کیوں نہیں ۔ کون فصل کاٹ رہا ہے میری؟''

مگر کھیت میں سے کوئی جواب نہ ملا۔ اب وہ قریب آ چکے تھے اور کھیت کے دوسرے کونے پر درانتی چلنے کی سراپ سراپ آواز بالکل صاف سنائی دے رہی تھی۔ سب قدرے سہم گئے۔ پھر ہوری نے ہمت للکارا۔

''کون ہے حرام کا جنا ۔ بولتا کیوں نہیں؟'' اور اپنے ہاتھ میں پکڑی درانتی سونت لی۔

اچانک کھیت کے پرلے حصے میں سے ایک ڈھانچا ابھرا اور جیسے مسکرا کر انہیں دیکھنے لگا ہو۔ پھر اس کو آواز سنائی دی۔

''میں ہوں ہوری کاکا ۔ بجوکا!'' اس نے اپنے ہاتھ میں پکڑی درانتی فضا میں ہلاتے ہوئے جواب دیا۔

سب کی مارے خوف کے گھٹی گھٹی چیخ نکل گئی۔ ان کے رنگ زرد پڑ گئے اور ہوری کے ہونٹوں پر گویا سفید پپڑی سی جم گئی۔ کچھ دیر کے لئے وہ سب سکتے میں آ گئے اور بالکل خاموش کھڑے رہے۔ وہ کچھ دیر کتنی تھی؟ ایک پل، ایک صدی یا پھر ایک یگ ...... اس کا ان میں سے کسی کو اندازہ نہ ہوا۔ جب تک کہ انہوں نے ہوری کی غصہ سے کانپتی ہوئی آواز نہ سنی انہیں اپنی زندگی کا احساس نہ ہوا۔

''تم ...... بجوکا ...... تم۔ ارے تم کو میں نے کھیت کی نگرانی کے لئے بنایا تھا۔ بانس کی پھانکوں سے اور تم کو اس انگریز شکاری کے کپڑے پہنائے تھے جس کے شکار میں میرا باپ ہانکا لگاتا تھا اور وہ جاتے ہوئے خوش ہو کر اپنے پھٹے ہوئے خاکی کپڑے میرے باپ کو دے گیا تھا۔ تیرا چہرہ میرے گھر کی بے کار ہانڈی سے بنا تھا اور اس پر اسی انگریز شکاری کا ٹوپا رکھ دیا تھا۔ ارے تو بے جان پتلا میری فصل کاٹ رہا ہے؟''

ہوری کہتا ہوا آگے بڑھ رہا تھا اور بجوکا بدستور ان کی طرف دیکھتا ہوا مسکرا رہا تھا۔ جیسے اس پر ہوری کی کسی بات کا اثر نہ ہوا ہو۔ جیسے ہی وہ قریب پہنچے انہوں نے دیکھا۔ فصل ایک چوتھائی کے قریب کٹ چکی ہے۔ اور بجوکا اس کے قریب درانتی ہاتھ میں لئے کھڑا مسکرا رہا ہے۔ وہ سب حیران ہوئے کہ اس کے پاس درانتی کہاں سے آ گئی۔ وہ کئی مہینوں سے اسے دیکھ رہے تھے۔ بے جان بجوکا دونوں ہاتھوں سے خالی کھڑا رہتا تھا۔ مگر آج ...... وہ آدمی لگ رہا تھا۔ گوشت پوست کا ان جیسا آدمی۔ یہ منظر دیکھ کر ہوری تو جیسے پاگل ہو اٹھا۔ اس نے آگے بڑھ کر اسے ایک زوردار دھکا دیا۔ مگر بجوکا تو اپنی جگہ سے بالکل نہ ہلا۔ البتہ ہوری اپنے ہی زور کی مار کھا کر دور جا گرا۔ سب لوگ چیختے ہوئے ہوری

کی طرف بڑھے۔وہ اپنی کمر پہ ہاتھ رکھے اٹھنے کی کوشش کر رہا تھا۔سب نے اسے سہارا دیا۔اور اس نے خوفزدہ ہو کر بجو کی طرف دیکھتے ہوئے کہا۔"تو مجھ سے بھی طاقت ور ہو چکا ہے بجو کا! مجھ سے۔۔ جس نے تمہیں اپنے ہاتھوں سے بنایا۔اپنی فصل کی حفاظت کے واسطے۔"

بجو کا حسبِ معمول مسکرا رہا تھا،پھر بولا۔"تم خواہ مخواہ خفا ہو رہے ہو ہوری کاکا۔ میں نے تو صرف اپنے حصے کی فصل کاٹی ہے،ایک چوتھائی۔"

"لیکن تم کو کیا حق ہے میرے بچوں کا حصہ لینے کا،تم کون ہوتے ہو۔"

"میرا حق ہے ہوری کاکا۔کیوں کہ میں ہوں۔اور میں نے اس کھیت کی حفاظت کی ہے۔"

"لیکن میں نے تو تمہیں بے جان سمجھ کر یہاں کھڑا کیا تھا اور بے جان چیز کا کوئی حق نہیں۔یہ تمہارے ہاتھ میں درانتی کہاں سے آ گئی؟"

بجو کا نے ایک زوردار قہقہہ لگایا۔تم بڑے بھولے ہو ہوری کاکا۔ خود ہی مجھ سے باتیں کر رہے ہو اور پھر مجھ کو بے جان سمجھتے ہو۔"

"لیکن تم کو یہ درانتی اور زندگی کس نے دی؟ میں نے تو نہیں دی تھی۔"

"یہ مجھے آپ سے مل گئی۔جس دن تم نے مجھے بنانے کے لئے بانس کی پھانکیں چیری تھیں۔انگریز شکاری کے پھٹے پرانے کپڑے لائے تھے۔گھر کی بیکار ہانڈی پہ میری آنکھیں،ناک،کان اور منھ بنایا تھا۔اس دن ان سب چیزوں میں زندگی کلبلا رہی تھی اور یہ سب مل کر میں بنا اور میں فصل پکنے تک یہاں کھڑا رہا اور ایک درانتی میرے سارے وجود میں

آہستہ آہستہ تکلتی رہی ۔اور جب فصل پک گئی وہ درانتی میرے ہاتھ میں تھی لیکن میں نے تمہاری امانت میں خیانت نہیں کی ۔ میں آج کے دن کا انتظار کرتا رہا اور آج جب تم اپنی فصل کاٹنے آئے ہو۔ میں نے اپنا حصہ کاٹ لیا، اس میں بگڑنے کی کیا بات ہے۔'' بجوکا نے آہستہ آہستہ سب کہا۔ تاکہ ان سب کو اس بات اچھی طرح سمجھ میں آجائے۔

''نہیں ایسا نہیں ہوسکتا، یہ سب سازش ہے، میں تمہیں زندہ نہیں مانتا، یہ سب چھلاوا ہے۔ میں پنچایت سے اس کا فیصلہ کراؤں گا۔تم درانتی پھینک دو۔ میں تمہیں ایک تنکا بھی لے جانے نہیں دوں گا۔ہوری چیخا اور بجوکا نے مسکراتے ہوئے درانتی پھینک دی۔

گاؤں کو چوپال پر پنچایت لگی ۔پنچ اور سرپنچ سب موجود تھے۔ہوری اپنے پوتے پوتیوں کے ساتھ بیچ میں بیٹھا تھا۔اس کا چہرہ مارے غم کے مرجھایا ہوا تھا۔ اس کی دونوں بہوئیں دوسری عورتوں کے ساتھ کھڑی تھیں اور بجوکا کا انتظار تھا۔آج پنچایت کو اپنا فیصلہ سنانا تھا۔مقدمہ کے دونوں فریق اپنا اپنا بیان دے چکے تھے۔

آخر دور سے بجوکا خراماں خراماں آتا ہوا دکھائی دیا۔سب کی نظریں اس طرف اٹھ گئیں۔وہ ویسے ہی مسکراتا ہوا آرہا تھا۔جیسے ہی وہ چوپال میں داخل ہوا سب غیر ارادی طور پر اٹھ کھڑے ہوئے اور ان کے سر تعظیماً جھک گئے۔ ہوری یہ تماشہ دیکھ کر تڑپ اٹھا۔ اسے لگا جیسے بجوکا نے سارے گاؤں کے لوگوں کا ضمیر خرید لیا ہے۔ پنچایت کا انصاف خرید لیا ہے۔وہ تیز پانی میں بےبس آدمی کی طرح ہاتھ پاؤں مارتا محسوس کرنے لگا۔

آخر سرپنچ نے اپنا فیصلہ سنایا۔ہوری کا سارا وجود کانپنے لگا۔اس نے

پنچایت کے فیصلہ کو قبول کرتے ہوئے فصل کا چوتھائی حصہ بجو کا کو دینا منظور کرلیا اور پھر کھڑا ہو کر اپنے پوتوں سے کہنے لگا۔

''سنو! یہ شاید ہماری زندگی کی آخری فصل ہے۔ابھی تھل کھیت سے کچھ دوری پر ہے۔ میں تمہیں نصیحت کرتا ہوں اپنی فصل کی حفاظت کے لئے پھر کبھی بجو کا نہ بنانا۔''

(ہمارے پسندیدہ افسانے،اطہر پرویز)

اردو ادب میں دیو مالا کے استعمال سے متعلق اکثر ناقدین نے اظہار خیال کیا ہے۔ یہاں نمونے کے طور پر چند نمائندہ اقتباسات درج کئے جاتے ہیں جن کے مطالعہ سے اردو میں اساطیری ادب کے استعمال کی اہمیت وافادیت پر کافی روشنی پڑتی ہے۔ان اقتباسات کے مطالعہ سے ایک عام قاری بھی اساطیری ادب میں دلچسپی لینے پر مجبور ہوسکتا ہے۔

سلام بن رزاق کے افسانوں پر اظہار خیال کرتے ہوئے کنڑ ادیب شودر شرینواس نے کہا ہے کہ:

''سلام بن رزاق کی کہانیوں کے ذریعہ ہندو دیو مالائی کرداروں جیسے ،ایکلویا اور شرون کمار کو جس طرح اردو میں قبول کیا جا رہا ہے وہ ہمارے لئے بہت اہم ہے۔ یہ اس غلط فہمی کو دور کرنے کا باعث ہے کہ اردو صرف مسلم تہذیب کی ترجمان ہے۔سلام کی کہانیوں سے ہمیں یہ تاثر ملتا ہے کہ اردو پوری ہندوستانی روایات کو ساتھ لئے چل رہی ہے۔ کیا سلام کی یہ کوشش شعوری ہے؟

سلام بن رزاق نے جواب میں کہا:

''آپ نے متھ کے بارے میں پوچھا ہے جیسے شرون کمار،کام دھینو ،ایکلویا وغیرہ۔عام تاثر یہ ہے کہ سلمان صرف مذہبی ہوتا ہے۔

اسے دوسروں کی تہذیب وتمدن سے کوئی مطلب نہیں۔لیکن یہ بات صحیح نہیں۔میری کہانیاں میری زمیں،میرے کلچر کی ترجمان ہیں۔ویسے بھی ساہتیہ کا کوئی دھرم نہیں ہوتا اور سارے دھرم ساہتیہ میں آ کر ضم ہو جاتے ہیں۔''

بقول پنچھی ناگراج:

''میں محسوس کرتا ہوں کہ سلام کی کہانیاں صرف کسی اردو رائٹر کی کہایاں نہیں ہیں بلکہ یہ کہانیاں ایک ہندوستانی رائٹر کی کہانیاں ہیں۔سلام اپنی باتوں کو پیش کرنے کے لئے اسلامی اساطیر سے بھی کام لے سکتے تھے لیکن انہوں نے سرزمین سے جڑی ہوئی روایات کی مدد سے اپنی باتیں کہی ہیں جس سے خود اردو زبان کے سیکیولر ہونے کا کھلا ہوا ثبوت ملتا ہے۔''[1]

بقول سلام بن رزاق:

''ایران میں مذہب اسلام ہے۔اس کے باوجود وہاں کا جو کلچر ہے،یعنی ایرانی کلچر،اس میں آج بھی جو ان کے ہیرو ہیں رستم،سہراب، افراسیاب وغیرہ ہیں۔مذہب اپنی جگہ لیکن اپنے کلچر سے وہ لوگ اسی طرح جڑے ہوئے ہیں۔میرا منشا ہے ان کہانیوں میں اپنے کلچر کو شامل کرنے کا کہ تم ہندوستانی مسلمان اور اردو پڑھنے والے ہمارے اس کلچر سے اچھی طرح واقف ہو جائیں۔بہت سی غلط فہمیاں یہ ہوتی ہیں جیسے مثال کے طور پر ارجن یا مہابھارت کے بہت سے کیرکٹر،پرانوں کے بہت سارے کیرکٹرز،یہ ممکن ہے کہ ہندو مذہب میں پوجیا ہوں،ان کو دیوتا مانا جاتا ہو،لیکن وہ ہمارے کلچر کے ہیرو ہیں۔ہم انہیں ہیرو مانتے

---

[1] سہ ماہی اذکار شمارہ 5 جنوری تا مارچ 2006 کرناٹک اردو اکادمی صفحہ ۲۴۸)

ہیں۔ اور اسی لئے ان افسانوں میں جو متھ کو استعمال کیا ہے تو ان کو دیوتا بنا کر نہیں ہے۔ میں نے ایک انسان کی حیثیت سے ان کو دیکھا ہے۔ کرشن ہمارا ہیرو ہے۔ رام ہمارا ہیرو ہے۔ علامہ اقبال نے تو رام کو امام ہند کہا ہے۔ کرشن کے بارے میں اردو شاعری بھری پڑی ہے۔ جانسی کی شاعری میں کرشن کے بارے میں دو ہے ہیں۔ نظیر اکبرآبادی، اس نے ہمارے پورے ہندوستان کو اپنی شاعری میں شامل کرنے کی کوشش کی ہے۔ فکشن تو خیر ہے ہی۔ قرۃ العین کا جو ناول ہے "آگ کا دریا" وہ کیا ہے اس نے صاف کہا ہے کہ ہندوستان کی تین ہزار برس کی جو تہذیب ہے اس کو ایک کردار بنا کر میں نے اس ناول کے اندر پیش کیا ہے۔"[1]

"چوں کہ اردو ایک مشترکہ تہذیب ہے اس لیے اس میں کئی زبانوں کے ملے جلے اثرات ملتے ہیں۔ خاص طور پر فارسی، عربی اور ہندی کے۔ ان کی آمیزش نے زبان میں ایک عجیب جاذبیت اور دلکشی پیدا کر دی ہے۔ ان میں بھی سب سے زیادہ اثرات ہندی کے ہی ہیں۔ چوں کہ اردو زبان کا خمیر اسی سرزمین کی مٹی سے اٹھا ہے اس لیے اس کی بو باس اس میں پوری طرح رچی بسی ہے اور اس زمین کی ثقافت سے اس کی جڑوں کا پیوست ہونا ناگزیر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمیں اردو زبان میں ہندوستانی کہاوتوں اور محاوروں کے ساتھ قدیم ہندوستانی روایات کے عکس بھی نظر آتے ہیں۔ یہ روایات ہندوستانی تہذیب میں دیومالا کی شکل میں زمانہ قدیم سے موجود ہیں۔ قوموں کی تاریخ میں دیومالا کی بڑی اہمیت رہی ہے۔ انسان کی نفسیاتی پیچیدگیوں اور داخلی تقاضوں کی بہت عمدہ چلتی پھرتی تصویریں ہمیں ان میں نظر آتی ہیں۔ آدمی نے جب سے

(1) سہ ماہی افکار شمارہ 5 جنوری تا مارچ 2006، کرناٹک اردو اکادمی صفحہ ۲۳۹ تا ۲۴۰)

سوچنا شروع کیا اور تہذیب کی آرائش وترتیب کے سلسلے کا آغاز ہوا۔ زندگی اس کے لیے کسی معمہ سے کم نہیں رہی۔ ایک طرح وہ اشرف المخلوقات کہلاتا ہے تو دوسری طرف اس زمین کی سب سے زیادہ دکھوں اور تکلیف میں گھری مخلوق بھی وہی ہے۔ اس پر طرہ یہ ہے کہ ان دکھوں کی پیدائش کا سبب بھی وہ خود ہی ہے۔ ان سے نجات کے لیے وہ ہمیشہ سے تبر د آزما رہا ہے لیکن چھٹکارے کی صورت آج تک نظر نہیں آئی۔ جدید اردو افسانے کے سر اگر یہ تہمت ہے کہ اس نے علامت نگاری کے نام پر لایعنی اور مبہم افسانوں کو رواج دیا تو دوسری طرف اسے یہ کریڈٹ بھی جاتا ہے کہ اسی زمانے میں بہت سے افسانہ نگاروں نے علامت کے ساتھ دیو مالا کا بھی استعمال کر کے اسے اپنے عہد سے جوڑتے ہوئے ایک نئی معنویت دینے کی کوشش کی ہے۔ راجندر سنگھ بیدی، سریندر پرکاش اور انتظار حسین اردو کے سب سے پہلے افسانہ نگار ہیں جنھوں نے اپنے افسانوں میں اساطیر کا استعمال ایک نئی معنوی ترسیل کے لیے کیا۔ یہاں میرا مقصد چوں کہ فہرست سازی نہیں ہے اس لیے چند کے ذکر سے اپنی بات پیش کروں گا۔

دیو مالا کا بامعنی استعمال سب سے پہلے غالبًا بیدی نے کیا ہے۔ ان کا افسانہ 'گرہن' پہلی بار کب اور کس رسالے میں شائع ہوا تھا یہ تو پتہ نہیں، لیکن ان کا مجموعہ 'گرہن' ۱۹۴۲ء میں شائع ہوا تھا جس میں یہ افسانہ شامل ہے۔ اس میں بیدی نے ہندوستانی دیو مالا کا پہلی بار بہت عمدہ استعمال کیا ہے۔ بیدی کے یہاں افسانے کی کرافٹنگ میں چوں کہ انسانی نفسیات کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے اس لیے اُن کے افسانوں میں اساطیری کرداروں کے حوالے سے انسان کی بے بسی اور اس کی نفسیاتی

الجھنوں کو زیادہ موضوع بنایا گیا ہے۔ انھوں نے اس کی مدد سے اپنے افسانوں میں معنوی سطح پر وسعت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ شاید اسی لیے بیدی نے براہ راست کسی اسطور کو بنیاد بنا کے افسانہ نہیں لکھا جیسا کہ انتظار حسین اور سریندر پرکاش کے یہاں ہمیں افسانے ملتے ہیں۔ بیدی نے دیومالائی واقعات یا کرداروں کی مدد سے اپنے افسانوں میں رنگ آمیزی ضرور کی ہے۔ اس سے ان کے افسانوں کی معنویت زیادہ گہری اور پر اثر ہوگئی ہے۔ یہ بیدی کا آرٹ ہے۔ چاہے وہ افسانہ ''اپنے دکھ مجھے دے دو'' کی اندو ہو یا ''گرہن'' کی ہولی۔ دونوں افسانوں میں دیومالا ایک ذیلی قصے کے طور پر جاری رہتی ہے اور افسانے کے واقعات کی اثر آفرینی میں اضافہ کرتی ہے۔ ''گرہن'' کا یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے جس میں بیدی نے افسانے کی بنت میں اسطور سے کس طرح فائدہ اٹھایا ہے:

''سمندر کی ایک بڑی بھاری اچھال آئی، سب پھول، بتاشے، آم کی ٹہنیاں، کپڑے اور جلتا ہوا مشک کافور بہا لے گئی۔ اس کے ساتھ ہی انسان کے مہیب ترین گناہ بھی لیتی گئی۔ دور بہت دور ایک نامعلوم، ناقابلِ عبور، ناقابلِ پیمائش سمندر کی طرف..... جہاں تاریکی ہی تاریکی تھی..... پھر شنکھ بجنے لگے۔ اس وقت سرائے میں سے کوئی عورت نکل کر بھاگی۔ سرپٹ، بگٹٹ..... وہ گرتی تھی، بھاگتی تھی، پیٹ پکڑ کر بیٹھ جاتی، ہانپتی اور دوڑنے لگتی..... اس وقت آسمان پر چاند پورا گہنا چکا تھا۔ راہو اور کیتو نے جی بھر کر قرضہ وصول کیا تھا.....''

ہولی جو ایک عام عورت ہے۔ سماج میں اس کا استحصال جس طرح ہر سطح پر ہوتا ہے اس کی تصویر کشی بڑی دردناک ہے۔ نہ صرف شوہر اور

سسرال والوں کی زیادتیوں نے اس کی زندگی کو گہنا دیا ہے لہٰذا اس گرہن سے نجات حاصل کرنے کے لیے جب وہ گھر سے بھاگ کر اپنے میکے کی طرف جاتی ہے تو وہاں بھی ہوس کے پجاری اس کی عصمت کے درپے ہو جاتے ہیں۔ اس ساری کیفیت کو بیدی نے نہایت خوبصورتی سے اس ایک جملے میں بیان کر دیا ہے: ''اس وقت آسمان پر چاند پورا گہنا چکا تھا۔ راہو اور کیتو نے جی بھر کر قرضہ وصول کیا تھا۔'' گوپی چند نارنگ نے ''گرہن'' کا تجزیہ کرتے ہوئے بہت خوبصورت بات کہی ہے:

''وہ کہانی جس میں بیدی نے استعاراتی انداز کو پہلی بار پوری طرح استعمال کیا ہے اور اساطیری فضا ابھار کر پلاٹ کو اس کے ساتھ ساتھ تعمیر کیا ہے ''گرہن'' ہے۔ اس میں ایک گرہن تو چاند کا ہے اور دوسرا گرہن اس زمینی چاند کا ہے جسے عرف عام میں عورت کہتے ہیں اور جسے مرد اپنی خودغرضی اور ہوسناکی کی وجہ سے ہمیشہ گہنانے کے درپے رہتا ہے۔''[1]

مذکورہ بالا اقتباسات کے مطالعے سے بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اردو ادب میں نہ صرف ہندوستانی دیومالا بلکہ دنیا کے کئی دیومالائی کردار اور واقعات سے اردو کے اہل قلم نے استفادہ کیا ہے اور اپنی اساطیری معلومات اور اپنے کمال فن کے ذریعہ ان معلومات کی بہتر استعمال سے انہوں نے اردو ادب کو مالا مال کیا ہے۔ ایسے ہی اہل قلم کی کاوش اور خون جگر کے نتیجے میں اردو ادب دنیا کے بہترین ادب کے مقابلے میں رکھا جانے کے قابل ہوا ہے۔

---

[1] ہندوستانی اساطیر اور فکر و فلسفہ کا اردو زبان و ادب پر اثر، ص ۱۹۵

پانچواں باب

اساطیری ادب میں سائنس کے مضمرات

پانچواں باب

اساطیری ادب میں سائنس کے مضمرات

اساطیری ادب میں سائنس کے مضمرات

اللہ رب العزت نے انسان میں سوچنے کی صلاحیت رکھ کر اس کو اکثر مخلوقات میں شرف بخشا ہے۔ انسان کے خمیر میں سوچنے کی صلاحیت شامل ہے۔ سوچ بچار کرنا انسان کی فطرت ہے۔ زندگی کے ہر موڑ پر انسان اپنی سوچ کو بروئے کار لاتا ہے اور بہتر عمل کا انتخاب کرتا ہے۔ اگر یہ قوت نہ ہوتی تو انسان نجانے کس گمرہی کے سمندر میں غوطے کھا رہا ہوتا۔ سوچنے کی صلاحیت انسان کو سماج میں مقام و مرتبہ بھی عطا کرتی ہے اور کامیابی بھی۔ ہر انسان میں چاہے وہ چھوٹا ہو یا بڑا سوچنے کی صلاحیت برابر موجود ہوتی ہے، یہ اور بات ہے کہ کسی میں یہ صلاحیت زیادہ ہوتی ہے اور کسی میں کم۔ اس فطری جذبہ میں تجربات، مشاہدات اور علم و ہنر کی بدولت آئے دن اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ سوچنے کی یہ صلاحیت اگر کسی انسان میں عام انسانوں کی بنسبت بہت زیادہ ہو تو اس خصوصیت کو اہل علم تخیل کا نام دیتے ہیں۔ تخیل سوچ کی بلندی کا دوسرا نام ہے۔ جس شخص کا خیال جتنا بلند ہوگا اس شخص کا تخیل بھی اتنا ہی بلند قرار دیا جاتا ہے۔

تخیل عام انسان کی بنسبت شعرا اور ادبا میں زیادہ پایا جاتا ہے۔ اسی کی بنیاد پر

شعرا اپنے کلام میں ندرت، جدت اور بلندی کا اظہار کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ ہندی زبان کا ایک مشہور مقولہ ہے کہ "جہاں روی نہ پہنچے وہاں کوی پہنچے"۔ روی یعنی سورج کی شعائیں تو دیواروں کے اس پار بھی پہنچ جاتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ دن کے وقت میں کھلے آسمان کے نیچے تو لوگ دھوپ کا احساس کرتے ہیں لیکن انسان کی بنائی ہوئی چھتوں کے نیچے بھی روشنی کا احساس اس بات کی دلیل ہے کہ روشنی کے کرنیں وہاں بھی پہنچ رہی ہیں۔ غرض یہ سورج کی پہنچ کا اظہار ہے۔ بقول مذکورہ بالا فقرے کے سورج بھی جہاں نہیں پہنچ سکتا وہاں تک شاعر کی پہنچ ہو جاتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ شاعر تو بذاتِ خود اپنی جگہ سے حرکت بھی نہیں کرتا لیکن اس کا تخیل اس جہانِ لامحدود کا سفر کر لیا کرتا ہے، جس کا تصور بھی ایک عام انسان کے بس کی بات نہیں ہو سکتی۔

تخیل کے بغیر ادب کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔ ادب چاہے وہ شعری ہو یا نثری اس میں تخیل کی کارفرمائی سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا۔ بے شک ادب کی بنیاد حقیقت پر رکھی جاتی ہے۔ لیکن ادیب یا شاعر حقیقت کو من وعن کبھی بیان نہیں کر دیتے۔ اگر ایسا کیا جائے تو اسے صحافت کہا جا سکتا ہے، ادب نہیں۔ ادب انسانی زندگی کی جھلکیاں پیش کرتا ہے تصویریں نہیں۔ ادیب اور شاعر زندگی سے اپنی تخلیقات کے لئے مواد حاصل کرتے ہیں اور اس پر تخیل کا ملمع چڑھا کر اس میں ادبیت پیدا کرتے ہیں۔ اگر ادب تخیل سے عری ہو تو اس میں آفاقیت کا فقدان ہوگا جو ادب کے لئے عیب سمجھا جاتا ہے۔ ایک فنکار کا تخیل ذہین قاری کو ان مقامات کی سیر کرا دیتا ہے جس کا تصور بھی ناممکن محسوس ہوتا ہے۔ فن کار تخیل کی بنیاد پر ماضی کے اندھیروں میں بھی روشنی کی کرنیں تلاش کر لیتا ہے۔ اسی طرح ایک فنکار کی نظروں میں مستقبل ایک کھلی کتاب کی طرح آشکار ہوتا ہے۔ حال تو خیر حال ہے اس کا حال کیا کہئے۔ ایک فنکار حال کی واقعات پر جب تخیل کا رنگ چڑھاتا ہے تو وہ زمانہ حال رہتی دنیا تک لئے تاریخ بن

جاتا ہے۔

مولانا الطاف حسین حالی نے تخیل کی تعریف حسب ذیل الفاظ میں بیان کی ہے جس کا ذکر یہاں لازمی محسوس ہوتا ہے ملاحظہ ہو:

''سب سے مقدم اور ضروری چیز جو کہ شاعر کو غیر شاعر سے تمیز دیتی ہے قوت متخیلہ یا تخیل ہے۔ جس کو انگریزی میں امیجینیشن کہتے ہیں۔ یہ قوت جس قدر شاعر میں اعلیٰ درجہ کی ہوگی اسی قدر اس کی شاعری اعلیٰ درجہ کی ہوگی۔ اور جس قدر ادنیٰ درجہ کی ہوگی اسی قدر اس کی شاعری ادنیٰ درجہ کی ہوگی۔ یہ وہ ملکہ ہو جس کو شاعر ماں کے پیٹ سے اپنے ساتھ لے کر نکلتا ہے...... یہ وہ طاقت ہے جو شاعر کو وقت اور زمانہ کہ قید سے آزاد کرتی ہے، اور ماضی اور استقبال اس کے لئے زمانہ حال میں کھینچ لاتی ہے۔ وہ آدم اور جنت کی سرگزشت اور حشر ونشر کا بیان اس طرح کرتا ہے کہ گویا اس نے تمام واقعات اپنی آنکھ سے دیکھے ہیں، اور ہر شخص اس سے ایسا ہی متاثر ہوتا ہے جیسا کہ ایک واقعی بیان سے ہونا چاہئے۔ اس میں یہ طاقت ہوتی ہے کہ وہ جن اور پری، عنقا اور آب حیوان جیسی فرضی اور معدوم چیزوں کو ایسے معقول اوصاف کے ساتھ متصف کر سکتا ہے کہ ان کی تصویر آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہے۔ جو نتیجے وہ نکالتا ہے گو وہ منطق کے قاعدوں پر منطبق نہیں ہوتے لیکن جب دل اپنی معمولی حالت سے کسی قدر بلند ہو جاتا ہے تو وہ بالکل ٹھیک معلوم ہوتے ہیں۔'' [1]

دنیا کا کوئی بھی ادب چاہے وہ کسی بھی زبان میں تحریر کیا گیا ہو، تخیل سے بے نیاز نہیں ہو سکتا۔ شاعری کا تمام تر سرمایہ تخیل کا ہی نتیجہ ہے اسی طرح نثری ادب بھی تخیل سے بے نیاز نہیں ہے۔ ڈرامہ ہو یا افسانوی ادب، انشائیہ ہو یا مضمون نگاری غرض ہر

---

[1] مقدمہ شعر و شاعری از مولانا الطاف حسین حالی صفحہ ۱۱۲ تا ۱۱۳

صنف ادب میں زیادہ ہو یا کم تخیل برابر کارفرما ہے۔ ڈرامہ اور افسانوی ادب تو تخیل کے بغیر بے معنی ہو جاتا ہے۔ ہزاروں صفحات پر بکھرے ہوئے ناول اور افسانے حقیقی زندگی کے خوشہ چیں ہونے کے باوجود اس لئے دلچسپ اور پر اثر ہیں کہ اس میں فنکار کے تخیل کی رنگارنگی کے گل بوٹے کھلے ہوئے ہیں۔ ادب کی تخلیق کا سبب صرف تفنن طبع نہیں ہوا کرتا، اس میں اصلاحی جذبہ بھی کارفرما ہوتا ہے۔ زندگی کی تلخیوں کو تلخ سچائیوں کے انداز میں حقیقی حوالوں کے ساتھ پیش کیا جائے تو اس میں کسی نہ کسی کی دل شکنی کا امکان بڑھ جاتا ہے۔ اس کے بجائے زندگی کی تلخیوں کو مصنوعی حوالوں سے کسی قدر ترمیم واضافہ کے ساتھ بیان کیا جائے تو بے شک انہی تلخیوں کا شکار انسان بھی اس اظہار سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہے گا۔ کیوں کہ حقیقت پر تخیل کا رنگ غالب آجاتا ہے تو ادب کسی ایک فرد کی سچائی نہیں بلکہ ایک سماج کی سچائی بن جاتا ہے۔

اساطیری ادب کی تخلیق پر غور کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ اس میں بڑی حد تک تخیل کی جادو بیانی سے کام لیا گیا ہے۔ اساطیر کو ناقدین جو چاہے نام دیں لیکن اس کو مکمل طور پر لغو تو نہیں کہا جا سکتا۔ ان میں موجود واقعات کو بھلے ہی من گھڑت یا مافوق الفطرت قرار دیا جائے لیکن ان میں پوشیدہ تخیل سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اساطیری ادب کے مصنفین نے ایک عظیم تخیل کی بنیاد رکھی ہے۔ ان کا تخیل عام انسان کی ضرورت کی بنیاد پر ہے۔ ہر دور میں انسان اپنے سے بڑی طاقتوں کے آگے اپنے آپ کو مجبور اور لاچار تصور کرتا رہا ہے۔ انسانی زندگی کے ابتدائی دور میں انسان دیگر مخلوقات کے مقابلے میں اپنے آپ کو کمزور سمجھ رہا تھا۔ اس لئے اس نے طاقت کی غلامی قبول کر لی۔ جب بھی بیرونی طاقت زیادہ لگی انسان نے اس کو اپنا آقا سمجھ لیا۔ ہندوستان میں اصنام پرستی شائد اسی جذبہ کا نتیجہ ہو۔ ہاتھی، شیر، سانپ، پانی، زمین پہاڑ وغیرہ پر جب انسانی طاقت کمزور لگی تو انسان نے ان مخلوقات کو اپنا معبود،

خالق اور رہبر تصور کرلیا۔ اس دور میں جب بھی کسی انسان میں کوئی خاص خوبی کو محسوس کیا گیا تو اس کو یا تو دیوی دیوتاؤں کا ورداں سمجھا گیا یا جادو کا اثر قرار دیا گیا۔ اس منزل پر اساطیر کے مصنفین نے اپنے تخیل کی بنیاد پر ایسا ادب پیش کیا جس میں انسان کی کمزوریوں کو چھپانے کے لئے دیوی دیوتاؤں کا سہارا لیا گیا ہے یا جادو کی کارفرمائی کو قبول کرلیا ہے۔

عہد قدیم میں انسان چند طاقتوں پر قدرت حاصل کرنا چاہتا تھا تا کہ اس کو اپنی کمزوریوں کا احساس نہ ہو۔ مثلاً اس وقت انسان کے سامنے سب سے زیادہ اہمیت طاقت کی تھی۔ ماضی قریب تک بھی انسانی تاریخ گواہ ہے کہ انسان طاقت کا غلام تھا۔ جو انسان بہت زیادہ طاقتور ہوتا تھا دنیا پر اسی کی حکومت چلتی تھی۔ کمزور صرف غلامی کے لائق تھے حکومت کے نہیں۔ اس مقصد کے حصول کی خاطر انسان نے اپنی جسمانی طاقت کو برقرار رکھنے کے نت نئے طریقے ایجاد کئے۔ اساطیری ادب میں طاقت کے حصول کے جو بھی ذرائع بیان کئے ہیں ان میں تخیل سے بھی خاطر خواہ کام لیا گیا ہے۔ اسی طرح قدیم دور کا انسان چاہتا تھا کہ وہ خلا پر یا ہوا پر قدرت حاصل کر لے۔ اس مقصد کے لئے بھی اساطیر کے مصنفین نے حتی المقدور امکانات کا اظہار کیا ہے۔ اس میں بھی تخیل ہی کارفرما ہے۔ تیسری ناقابل تسخیر جو طاقت ان کو درپیش تھی وہ پانی تھا جس پر ان کی گرفت مضبوط نہیں تھی۔ غرض انسان پر حکومت حاصل کرنا، خلا یا ہوا پر قبضہ جمانا اور پانی کی تسخیر کرنا اس دور کے انسان کا مقصد حیات تھا۔ اس مقصد کے حصول کی خاطر جو طریقے اختیار کئے جا سکتے تھے ان کا اظہار اساطیری ادب میں بحسن وخوبی کیا گیا ہے۔ جس پر مکمل طور پر تخیل کا رنگ محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اس مقالے میں یہ کوشش کی گئی ہے کہ اساطیر میں پیش کردہ تخیل میں انسانی زندگی کے ارتقا میں سائنس اور ٹکنالوجی سے متعلق معاون ثابت ہونے والے مضمرات کی تلاش کی جائے تا کہ مصنفین اساطیر کی ذہنی صلاحیتوں اور ان کے تخیل کی بلندی کا اندازہ لگایا جا

ہے۔ شبلی نعمانی نے تخیل کی تعریف کرتے ہوئے اس بات کا دعویٰ کیا ہے کہ سائنس دان اور فلسفی بھی تخیل سے کام لیتے ہیں لیکن ان کا اظہار نہیں کرتے۔ان کا خیال ہے کہ تخیل صرف شعرا و ادبا کو ہی نہیں بلکہ سائنس دانوں اور فلسفیوں کے لئے بھی سود مند ثابت ہوتا ہے۔شبلی نعمانی کا خیال ملاحظہ ہو:

''تخیل کی تعریف ہنری لوئیس نے یہ کی ہے۔'وہ قوت جس کا یہ کام ہے کہ ان اشیا کو جو مرئی نہیں ہیں یا ہمارے حواس کی کمی کی وجہ سے ہم کو نظر نہیں آتیں، ہماری نظر کے سامنے کردے' لیکن یہ تعریف جامع اور مانع نہیں اور حقیقت یہ ہے کہ اس قسم کی چیزوں کی منطقی جامع اور مانع تعریف ہو بھی نہیں سکتی۔

تخیل دراصل قوت اختراع کا نام ہے، عام لوگوں کے نزدیک منطق یا فلسفہ کا موجد صاحب تخیل نہیں کہا جا سکتا بلکہ اگر خود کسی فلسفہ دان کو اس لقب سے خطاب کیا جائے تو اس کو عار آئے گا۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ فلسفہ اور شاعری میں قوت تخیل کی یکساں ضرورت ہے۔ یہی قوت تخیل ہے جو ایک طرف فلسفہ میں ایجاد اور اکتشاف مسائل کا کام دیتی ہے اور دوسری طرف شاعری میں شاعرانہ مضامین پیدا کرتی ہے۔ چوں کہ اکثر سائنس دان شاعری کا مذاق نہیں رکھتے اور شعرا فلسفہ اور سائنس سے مانوس ہوتے ہیں اس لئے یہ غلط فہمی پیدا ہوتی ہے کہ قوت تخیل کو فلسفہ اور سائنس سے تعلق نہیں، لیکن یہ صحیح نہیں ہے۔ بے شبہ عام سائنس یا فلسفہ جاننے والے جن میں قوت ایجاد نہیں وہ قوت تخیل نہیں رکھتے۔ لیکن جو لوگ کسی مسئلہ یا فن کے موجد ہیں، ان کی قوت متخیلہ سے کون انکار کر سکتا ہے۔ نیوٹن اور ارسطو میں اسی قدر زبردست قوت تخیل تھی جس قدر ہومر اور فردوسی میں تھی۔ البتہ دونوں کے اغراض و

مقاصد مختلف ہیں، اور دونوں کی قوت تخیل کے استعمال کا طریقہ الگ الگ ہے۔ اور فلسفہ اور سائنس میں قوت تخیل کا استعمال اس غرض سے ہوتا ہے کہ ایک علمی مسئلہ حل کر دیا جائے۔ لیکن شاعری میں تخیل سے یہ کام لیا جاتا ہے کہ جذبات انسانی کو تحریک ہو، فلسفی کو صرف ان موجودات سے غرض ہے جو واقع میں موجود ہیں، بخلاف اس کے شاعر ان موجودات سے بھی کام لیتا ہے جو مطلق موجود نہیں۔ فلسفہ کے دربار میں ہما، سیمرغ، گاؤ زمیں، تخت سلیماں کی مطلق قدر نہیں۔ لیکن یہی چیزیں ایوان شاعری کے نقش و نگار ہیں۔ فلسفی کی زبان سے اگر سیمرغ زریں پر کا نکل جائے تو ہر طرف سے ثبوت کا مطالبہ ہوگا، لیکن شاعر اس قسم کی فرضی مخلوقات سے اپنا عالم خیال آباد کرتا ہے۔ اور کوئی اس پر ثبوت کا طالب نہیں ہوتا، کیوں کہ فلاسفر کی طرح وہ کسی مسئلہ کی تعلیم کا دعویٰ نہیں کرتا، بلکہ وہ ہم کو صرف خوش کرنا چاہتا ہے، اور وہ بے شبہ اس میں کامیاب ہوتا ہے۔" [1]

شبلی نعمانی کے مذکورہ بالا اقتباس سے کئی موضوعات پر روشنی پڑتی ہے۔ اوّل یہ کہ سائنس دان بھی قوت تخیل سے بے نیاز نہیں ہو سکتے۔ البتہ ان کے تخیل کا انداز جدا ہو سکتا ہے۔ دوم یہ کہ سائنس دان کی بہ نسبت شاعر یا ادیب سائنس سے واقفیت رکھتے ہیں۔ جب ان دو باتوں پر غور کیا جائے اور اساطیر کے مصنفین پر توجہ دی جائے تو اندازہ ہوگا کہ وہ اہل قلم بیک وقت شاعر یا ادیب بھی تھے اور ان کو سائنس سے دلچسپی بھی تھی۔ وہ یوں کہ انہوں نے خصوصی طور پر مافوق الفطرت عناصر کی جو پیش کش کی ہے اس میں سائنس سے متعلق کئی پہلو پوشیدہ ہیں۔ ان کا پیش کردہ اسلحہ، آواز پر ان کی تحقیقات، ہوا میں اڑان کا جو نظریہ ہمیں پڑھنے کو ملتا ہے اس میں سائنس

[1] شعر العجم حصہ چہارم از شبلی نعمانی صفحہ ۹ تا ۱۰

کے پہلو نمایاں طور پر محسوس کئے جا سکتے ہیں ۔ اس لئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ اساطیری ادب میں سائنس کے مضمرات کی تلاش وجستجو لا حاصل نہیں ہو سکتی ۔

اساطیر میں کچھ ایسے اشارے ملتے ہیں جو سائنس اور ٹکنالوجی کی ترقی میں محرک ثابت ہوئے ہیں یا ہو سکتے ہیں ۔ بنیادی طور پر یہ اشارے محرک ثابت ہوئے یا نہیں یہ تو ثبوت کے ساتھ پیش کرنا قدرے مشکل ہے لیکن یہ کوشش کی جا سکتی ہے کہ ان اشاروں میں سائنس دانوں کو متحرک کرنے کے امکانات ہیں یا نہیں ۔ یہی اس مقالے کا مقصد ہے جس کے حصول کی خاطر یہ ریاض جاری ہے ۔

تخیل کی بنیاد ذہن سوچ پر قائم ہے سوچ کی کوئی حد نہیں ہوتی وہ جس قدر چاہے اونچا اڑ سکتی ہے ۔ ہر تخیل کو عملی جامہ پہنانا تقریباً ناممکن ہے ۔ تخیل میں انسان آسمان سے ستارے توڑ لانے کا وعدہ کر سکتا ہے لیکن حقیقت اس کے برعکس ہوگی ۔ مثلاً

تیری زلفوں میں تارے سجا دیں گے ہم
ہم سے ملنا کبھی چاندنی رات میں

یہ محض ایک تخیل ہے اس کے سوا اور کچھ نہیں ۔ اس طرح کا تخیل عمل کا محرک نہیں ہو سکتا ۔ اس میں تارے کا لفظ علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اگر اس کو حقیقی معنوں میں لے لیا جائے تو شعر بالکل ہی بے معنی ہو جائے گا ۔ اس کے برعکس غالبؔ کا شعر دیکھئے :

دائم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں
خاک ایسی زندگی پہ کہ پتھر نہیں ہوں میں

اس شعر میں ایک عجیب وغریب تخیل کا احساس ہوتا ہے ۔ غالبؔ کو اس بات پر افسوس ہے کہ وہ اپنے محبوب کے در پر ہمہ وقت پڑے رہنے کے لائق بھی نہیں ہیں ۔ اس لئے اس آرزو کا اظہار کرتے ہیں کہ اگر میں پتھر ہوتا تو تیرے در پر پڑے رہنے کا امکان پیدا ہو سکتا تھا ۔ اگر اس شعر کا گہرائی سے جائزہ لیں تو پتہ چلے گا کہ اگر غالبؔ کو پتھر بن

کہ محبوب کے در پر پڑا رہنا نصیب ہو بھی جاتا تو اس کا کیا فائدہ ہوتا جبکہ پتھر بجائے خود بے حس ہوا کرتا ہے۔ جب احساس ہی نہ ہو تو در پر پڑا رہنے کا کیا مطلب۔غرض مذکورہ بالا شعر میں پیش کردہ تخیل عمل کی طرف رہنمائی نہیں کرسکتا۔اس کے برعکس کچھ شعر ایسے ہوتے ہیں جو انسان کو عمل کی طرف راغب کرتے ہیں۔جیسے:

عشق تری انتہا، عشق مری انتہا

تو بھی ابھی ناتمام، میں بھی ابھی ناتمام

علامہ اقبال کا یہ شعر انسان کو عمل کی طرف متوجہ کرتا ہے اسی طرح اساطیر میں کئی ایسے پہلو بھی پوشیدہ ہیں جو انسان کو عملی طور پر حرکت کرنے پر متحرک کرسکتے ہیں۔

''جن ذہنوں میں تخیل کی قوت سب سے زیادہ ہوتی ہے وہی تخلیقی کارنامے انجام دیا کرتے ہیں۔اور جن تحریروں میں قوت متخیلہ رنگ بھرتی ہے ان ہی میں رموز و کنایات، علامات اور سمبلو تخلیق ہوتے ہیں۔ بڑی علامتیں اس وقت تخلیق ہوتی ہیں جب دماغوں میں اعلیٰ ترین تخیل کروٹیں لے رہا ہو۔تخیل سے عاری ذہن علامتیں تخلیق ہی نہیں کر پاتے۔اور کمزور تخیل کے حامل اذہان کمزور اور بے تہ علامتیں وضع کرتے ہیں جو ان کے تخیل کی بے بصری کی طرح چند سالوں میں دم توڑ دیتی ہیں۔جب قوموں کا ذہن انحطاط پذیر ہونے لگتا ہے تو وہ تخیل سے عاری ہونا شروع ہو جاتا ہے اور اسی کے ساتھ اس کی تمام علامتیں اور سمبلز بھی فنا ہونے لگتے ہیں۔یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ کبھی بڑی تہہ دار اور وسیع امکانات کی حامل علامتیں صرف مادی پیداوار اور ترقی سے نہیں بنتیں بلکہ ان کو انسانی ذہن اپنے پورے وجود کے ساتھ تخلیق کرتا ہے اگر آج ہمارے ادب کے سمبلز اسپوتنک اور راکٹ بنے ہوئے ہیں تو وہ اس ذہن کے انتہائی ظاہر کر رہے ہیں جس نے ہزاروں سال پہلے کے

صحیفوں میں اڑن کھٹولوں کی علامتوں پر بیٹھ کر ساری کائنات کی سیر کر ڈالی تھی یہی ذہن اب مجرد تخیل کی منزل پر آ پہنچا ہے" ؎۱

(ماخوذ: داستان کی علامتی اہمیت طلسم ہوش ربا کی روشنی میں از شمیم احمد)

"کبھی بڑا ادب بغیر علامات کے پیدا نہیں ہوتا اور کبھی علامات بغیر پر قوت تخیل کے وجود میں نہیں آتیں اور کبھی پر قوت تخیل زبان پر اعلیٰ درجے کی قدرت اور مہارت اور الفاظ سے زندہ رشتے کے بغیر وجود میں نہیں آتیں۔ ہمارا رشتہ الفاظ سے ٹوٹ چکا ہے وہ ہمارے لئے مردہ اور بے معنی ہو چکے ہیں اس کی ذمہ داری ان تمام ادیبوں پر عائد ہوتی ہے جنہوں نے حقیقت پسندی کا ریکٹ چلایا ہے" ؎۲

(ماخوذ: داستان کی علامتی اہمیت طلسم ہوش ربا کی روشنی میں از شمیم احمد)

"داستان ہی ایک ایسی صنف ہے جس میں تخیلی قوت اپنا جادو جگا کر پڑھنے والوں کی بے خبری اور عدم توجہی کی نظر ہو جاتی ہے۔ داستانوں کے اعتبار سے یہ بات کم اہم نہیں ہے کہ دنیا کی دوسری زبانوں میں اتنا بڑا سرمایہ محفوظ نہیں ہے جتنا اردو کی داستانیں محفوظ کئے بیٹھی ہیں" ؎۳

(ماخوذ: داستان کی علامتی اہمیت طلسم ہوش ربا کی روشنی میں از شمیم احمد)

شکیل الرحمن نے داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوش ربا کے حوالے سے یہ بات ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ تخیل نے داستانوں میں انسانی جذبات و احساسات کو کامیابی کے ساتھ پیش کیا ہے اس کے متعلق یہ خیال کرنا کہ داستانوں کا مطالعہ انسانی

؎۱ اردو نثر کا فنی ارتقا از ڈاکٹر فرمان فتح پوری، صفحہ ۱۶۲ تا ۱۶۳

؎۲ اردو نثر کا فنی ارتقا از ڈاکٹر فرمان فتح پوری، صفحہ ۱۷۲ تا ۱۷۳

؎۳ اردو نثر کا فنی ارتقا از ڈاکٹر فرمان فتح پوری، صفحہ ۱۶۱

عقل کو مجروح کرتا ہے بالکل بے معنی ہے۔ اس سے انسانی عقل کو جلا ملتی ہے۔ اور وہ نئے نئے تجربات سے دوچار ہو کر زندگی کی راہوں کو استوار کرنے میں کامیابی حاصل کر لینے کے امکانات پر غور کرنے لگ جاتا ہے۔

شکیل الرحمن نے تخیل کے اظہار کے لئے انگریزی لفظ فینٹاسی کا استعمال کیا ہے جہاں کہیں بھی یہ لفظ موجود ہے اس کو تخیل کے معنوں میں دیکھیں تو مضمون کو سمجھنے میں کافی مدد مل سکتی ہے۔ نفس مضمون پر بحث کرنے سے پہلے شکیل الرحمن کا اقتباس ملاحظہ کیجئے تا کہ اگلے صفحات کی تفہیم میں آسانی ہو۔

''تم ہی بتاؤ ان سے عقل کب مجروح ہوتی ہے ان سے تو وجدان کو تحرک ملتا ہے اور عقل اور حقیقت۔ وجدان اور تخیل کے پیچھے چلتے ہوئے خوشی محسوس کرتی ہیں اس لیے کہ تخلیقی فینٹاسی عقل اور حقیقت کی تسلیم کی ہوئی سچائیوں سے پر اسرار رشتہ رکھتی ہے۔ ہاں ان کی سربراہی قبول نہیں کرتی۔ تخلیقی فینٹاسی میں اچانک پن کی بڑی اہمیت ہے اور اکثر واقعات کی اچانک تبدیلیاں حیرت انگیز مسرت عطا کرتی ہیں، دل کی بعض آرزوؤں کی تکمیل تسکین دیتی ہے، لاشعوری طور پر ذہن جس خوشی کا خواہش مند ہے اس کی ایک ہلکی سی جھلک مسرت عطا کر دیتی ہے، کہانی واقعات میں اپنی آرزوؤں اور تمناؤں کا ایک سلسلہ بھی جاری رہتا محسوس کریں یا نہ کریں ان کی موجودگی ہی ہمیں کھینچتی ہوئی لیے جاتی ہے۔

''دوسری دنیا'' جو خوبصورت اور پُر اسرار ہوتی ہے وہ اتنی ہی پرانی ہے کہ جتنا ادب پرانا ہے۔ جانے کب سے یہ 'دوسری دنیا' موجود ہے۔ تخلیقی ذہن سے یہ دنیا بار بار اپنی پر اسراریت اور پر اسرار علامتوں کے ساتھ باہر نکلتی رہی ہے۔ لوگ قصوں اور کہانیوں میں اس کا عمل دخل ہمیشہ

رہا ہے۔ دیو پریوں کے قصوں میں دوسری دنیا ہی نے تحرک پیدا کیا ہے، دنیا کے ہر کلچر اور تمدن میں اس کی تاریخ موجود ہے۔ دوسری دنیا میں عجائب و غرائب کی جو تصویریں ابھرتی ہیں اور جو حیرت انگیز واقعات رونما ہوتے ہیں وہ فینٹاسی، کی فضا آفرینی کی وجہ سے دوسری دنیا کے فطری حصے اور پہلو بن جاتے ہیں، پر اسرار طلسمی دنیا میں جو واقعات ملتے ہیں یا کرداروں کو جو تجربے حاصل ہوتے ہیں وہ داخلی حقیقتوں اور تجربوں کا حصہ ہوتے ہیں۔ داستان نگار کا کمال یہ ہے کہ وہ ان کا بیان اس طرح کرتا ہے جیسے یہی بنیادی حقیقتیں اور سچائیاں ہیں یہ التباس ہی ختم ہوجاتا ہے لہٰذا ان سے اپنا کوئی تعلق یا رشتہ نہیں ہے۔

اس دوسری پر اسرار دنیا کی ایک بڑی خصوصیت یہ بھی ہے کہ اپنی دنیا میں اس کی بنیاد موجود رہی ہے، اسی سے قاری کا اعتماد حاصل ہوتا ہے اس کی ہمدردی حاصل ہوتی ہے، سماجی مسائل اور فرد کی خواہشات وغیرہ کی وجہ سے اعتماد جلد حاصل ہوجاتا ہے۔

فینٹاسی یا تخلیقی فینٹاسی داستان نگار کو آزادی دیتی ہے کہ وہ اپنے ' کینوس ' میں جس طرح چاہے رنگ بھرے جو سماج اور کردار پیش کرے کوئی ضروری نہیں کہ ان کا کوئی براہِ راست تعلق کلچر، تاریخ اور اعتقادات سے ظاہر ہو۔

' فینٹاسی ' اور تخلیقی فینٹاسی ' پر غور کرتے ہوئے اس حقیقت کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ فطرت اور فطرت کے مناظر کی پیش کش میں جتنا بھی فرق ہو داخلی صورت اور ڈھانچہ وہی ہوتا ہے کہ جو اپنی دنیا کا ہے۔ بنیادی فطری قوانین بھی ایک جیسے نظر آتے ہیں، گرمی ہو یا سردی، تاریکی ہو یا روشنی، درخت پودے ہوں یا جانور پرندے، چاند ہو یا سورج سب اپنے

سے نکلتے ہیں جانے پہنچانے سے، کرداروں کے جذبات اور ان کی نفسیات اور ان کے عوامل سب اپنے معلوم ہوتے۔ داستان نگار انہیں تبدیل کرتا رہتا ہے۔ وقت کی فینتا سی Time Phantasy کا کردار اہم ہوجاتا ہے یہ فینٹا سی اچانک موسم تبدیل کردیتی ہے، جانوروں، پرندوں، درختوں پودوں وغیرہ کو زبان دے دیتی ہے۔ ان میں انسان کی جبلتوں کا عکس ملنے لگتا ہے۔

تخلیقی فینٹا سی نے نئے دلچسپ، رنگین، بھیانک اور پراسرار ممالک خلق کیے ہیں جہاں خونخوار جانور اور ناگ اژدر وغیرہ باتیں کرتے ہیں۔ پرندے اور مچھلیاں باتیں کرتی ہیں، کوئی جانور ملتے ہیں، ایسے جنگل، دریا، تالاب اور پہاڑ ملتے ہیں جو اس مادی دنیا کے نہیں ہوتے لیکن ان سے ملتے جلتے ہیں، فرق یہ ہوتا ہے کہ سب کہانیوں کے کردار بن جاتے ہیں، کہانیاں بھی سناتے ہیں اور خود بھی متحرک ہوجاتے ہیں، سحر جادو سے ان کے رنگ تبدیل ہوجاتے ہیں، ان تک پہنچنے کے لیے کرداروں کو سخت مشکلوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے، ایسے جنگلوں میں۔ ایسے پہاڑوں اور دریاؤں اور ندیوں کے قریب کہیں جن اور بھوت ہیں کہیں بالشتیے اور پتلے، کہیں دیو پریاں ہیں کہیں، قنطورس Centraurs (نصف انسان نصف گھوڑا) اور یونیکارن Unicorn (اسطوری گھوڑا کہ جس کی پیشانی پر ایک سینگ ہے) کہیں پیڑ کی پری یا، بن دیو Dryard کہیں اساطیر Satyr (جنگل کا دیوتا کہ جس کا جسم انسان کی مانند ہے اور پاؤں بھیڑ کی مانند) اور فانن Fauns (روم کا دیوتا کہ جس کے پاؤں اور سینگ بھیڑ کی طرح ہیں) داستان نگاروں نے ایسے کرداروں سے پراسراریت کو بڑھانے میں بڑی مدد لی ہے، ان میں تاریخ کے پیش نظر یقیناً کوئی گہرائی نہیں ہے لیکن اسطوری فکر ونظر اور متھ Myth اور لوک کہانیوں وغیرہ کے پیش نظر یقیناً بڑی گہرائی ہے۔ داستانیں، تخلیقی فینٹا سی کی وجہ سے ایسی تاریخیں بن گئی ہیں جو سائنسی عہد سے پہلے کی باتیں بتاتی ہوں، انسان کا مضطرب اور بے قرار

رومانی ذہن اکثر اپنی تاریخ اور اپنے جغرافیائی ماحول سے گریز کرنے کی کوشش کرتا رہا ہے داستانوں اور ان کی تخلیقی فینٹاسی نے اس سلسلے میں بڑی مدد کی ہے۔"[1]

ہندوستانی اساطیر کا تعلق مذہب سے بہت گہرا ہے۔ اس کا ہر کردار، ہر واقعہ کسی نہ کسی طرح مذہب سے جوڑا گیا ہے۔ اس میں انسانی زندگی کے مسائل اور اس کی پیچیدگیاں اس طرح بیان ہوئی ہیں کہ کسی بھی ذی روح کو ان حقائق سے انکار نہیں ہو سکتا۔ اساطیر کے مصنفین نے زندگی کے مسائل کو اساطیری کرداروں کی مدد سے ان کو علامتوں کا رنگ دیکر اس طرح پیش کیا ہے کہ وہ کردار مثالی بن گئے ہیں ۔ ایک عام انسان ان مسائل کو آسانی تصور کر کے ان سے دامن بھی بچا سکتا ہے اور ایک صاحب دل شخصیت اس کی حقیقت سے واقفیت حاصل کر کے اپنے آپ کو ان سے محفوظ رکھنے کے جتن بھی کر سکتا ہے۔ غرض یہ تمام پہلو ہم اساطیری ادب میں دیکھ سکتے ہیں، بشرطیکہ ہماری نگاہ حقیقت بین ہو جائے۔ اس پہلو کو حسب ذیل اقتباس میں ملاحظہ کیجئے:

"ہندوستانی تہذیب میں بھی 'مذہب' 'فلسفہ' اور 'آئیڈیل ازم' کی بڑی اہمیت ہے۔ اس لئے کہ یہ انسان اور اس کے وجود کے پیچیدہ مسائل کو سلجھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ زندگی کی قدروں کا تعین کرتے رہے ہیں۔ حیات و کائنات کے مسائل کی جانب فکر کو متحرک کرتے رہے ہیں اور اس طرح وجود کے تئیں بیداری پیدا ہوتی رہی ہے۔ مادی احساس وشعور نے فینٹاسی، اور آئیڈیل ازم کی آبیاری میں حصہ لیا ہے آئیڈیل ازم کا عمل پر اسرار اور دلچسپ رہا ہے اس نے روحانی کردار کی اٹھان اور تحرک میں مدد کی ہے فرد اور حیات و کائنات کی وحدت کا احساس پیدا کیا ہے حسن اور جلال کو طرح طرح سے سجایا ہے۔ روحانیت

[1] داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوش ربا از شکیل الرحمن، صفحہ ۱۰۴ تا ۱۰۵

کے احساس وشعور کو اس طرح متحرک کیا گیا ہے کہ مادی سچائیوں اور مٹی
کی خوشبو سے ایک گہرا پر اسرار رشتہ پیدا ہو گیا ہے۔ ہندوستانی تہذیب
میں فینٹاسی اور آئیڈیل ازم نے مادی زندگی سے جنم لے کر اپنے نقطۂ
عروج پر مادی سچائیوں کا ہی گہرا شعور عطا کیا ہے۔ مذہب تجربوں کا
بہترین معنی خیز سر چشمہ بنا ہے۔" ؎

ہندوستان کے اساطیری ادب میں سائنس کے مضمرات کے وجود پر اردو کے بہت کم ادیبوں نے روشنی ڈالی ہے۔ اکثر نے اساطیری ادب کو صرف مذہبی ادب یا فرضی داستانیں قرار دے کر اس کی سائنسی اہمیت پر بالکل ہی توجہ نہیں دی ہے۔ اساطیر کی اس خوبی کی تلاش وجستجو سے اس بات کا پتہ لگایا جا سکتا ہے کہ قدیم ہندوستان کے اہل قلم کی نگاہ دور رس کی پہنچ کہاں تک تھی۔ اس مطالعہ میں ایک حقیقت پر نظر رکھنا لازمی ہے وہ یہ کہ اس عہد میں سائنس اور تکنالوجی کی کیا حیثیت تھی۔ اس وقت کی تہذیب میں سائنسی ایجادات کیا اس قدر ترقی یافتہ تھیں کہ ایک عام آدمی ان موضوعات پر غور کر سکے۔ اور اگر ایسا نہیں تھا تو اساطیری ادب میں پائے جانے والے سائنسی مضمرات کو اساطیری اہل قلم کے تخیل کا کارنامہ ہی سمجھنا ہوگا۔ اساطیر کا گہرا مطالعہ قاری کو اساطیری اہل قلم کے تخیل کی بلندیوں تک پہنچنے میں مدد کر سکتا ہے۔ آج سائنس اور تکنالوجی جس منزل پر ہے اس منزل تک اس دور کے مصنفین کا ذہن نہ پہنچا تو کوئی بات لیکن اس منزل کے قریب قریب ہم ان اہل قلم کو دیکھ سکتے ہیں۔ اسی حقیقت کا اظہار حسب ذیل اقتباس میں ملاحظہ ہو:

قدیم ہندوستانی جمالیات اور قدیم یونانی شعریات میں بھی تخیل
نگاری، تخیل کی پرواز، تخیل کی پیکر تراشی اور فینٹاسی کے تعلق سے
سوالات ابھرے تھے، اس موضوع کے اندر جس قدر جاتے ہیں اتنا ہی

؎ ماخوذ ہندوستانی جمالیات از شکیل الرحمن، صفحہ ۲۱

یہ موضوع متضاد اور مختلف تصورات اور خیالات کو لیے پر اسرار بن جاتا ہے لیکن اس بات سے اختلاف ممکن نہیں ہوتا کہ فینٹاسی ایک پر اسرار ذہنی عمل ہے، اس کا اظہار پیکروں سے بھی ہوتا ہے اور اسلوب کی دلچسپ کیفیتوں سے بھی، اس کا عمل دخل صرف فنون میں نہیں ہے، سائنس، ٹکنالوجی اور انسانی رشتوں میں بھی ہے، اس طرح یہ ایک سنجیدہ موضوع ہے، اس کی اہمیت اور قدر و قیمت کا ابھی بھرپور اندازہ نہیں ہوا ہے، فلسفہ اور نفسیات نے اس سے گہری دلچسپی لی ہے ادبیات کی دنیا اس سے مالا مال ہے لیکن فنی ادبی تنقید نے ابھی تک اسے اپنا سنجیدہ موضوع نہیں بنایا ہے حالانکہ یہ تخلیقی اور تخیلی ادب کی روح ہے، اسے ادبیات اور فنون سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا، انیسویں صدی کے آخر تک صرف موسیقی اور مصوری نہیں بلکہ علم ریاضی اور علم طبیعیات Physics نے بھی تخلیق کے تعلق سے اسے قیمتی جانا ہے فینٹاسی تخلیقی عمل میں شامل رہتی ہے اور تخلیق کا جوہر بن کر سامنے آتی ہے، سچ تو یہ ہے کہ تہذیب و تمدن تخیل ہی کا کرشمہ ہے، تہذیب کے ارتقا میں اس نے نمایاں کردار ادا کیا ہے، انسانی رشتوں میں اس کے کرشمے غیر معمولی حیثیت رکھتے ہیں، فینٹاسی کی بنیا نفسی قوت ہے جو شعور اور لاشعور دونوں کے اظہار کا سبب ہے، جو اشیاء عناصر موجود نہیں ہیں، جو واقعات کبھی رونما نہ ہوئے اور جو اشیاء و عناصر اور واقعات کبھی رونما نہ ہوں گے انہیں محسوس بنانا اور ان کے منظر نامے تیار کرنا اور مناظر کو آنکھوں کے سامنے پیش کر دینا، قاری کے تخیل اور جذبے کو مسلسل متاثر کرتے رہنا غیر معمولی کارنامہ ہے۔ اردو ادب میں داستان امیر حمزہ نے یہ کام کیا ہے۔ "[1]

[1] داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوش ربا از شکیل الرحمن، صفحہ ۱۱۶ تا ۱۱۷

تخیل کے اس سفر میں اساطیری ادب اور داستانوں کے ذریعہ تخیل انسانی ذہن کی رہنمائی سائنس کی ایجادات تک کس طرح کرتا ہے یا کر سکتا ہے۔ یہ نکتہ غور طلب ہے۔ اساطیری ادب ہو یا داستانیں، ایک عام قاری ان کے مطالعہ سے یہی نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ یہ ایک طرح کا نشہ ہے جو اس دور کے اہل قلم نے محنت کش انسانوں کے ذہنوں کو سکون بخشنے کی خاطر پیش کیا ہے۔ اس لئے کہ اس ادب میں کئی ایسی باتوں کو پیش کیا گیا ہے جن پر یقین نہیں کیا جا سکتا۔ اس لئے کہ وہ واقعات انسان کی پہنچ سے بالاتر معلوم ہوتے ہیں۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ اساطیری اور داستانوی ادب میں ایسے مافوق الفطرت عناصر ملتے ہیں جن پر یقین نہیں کیا جا سکتا۔ سوال یہ ہے کہ کیا تمام ادب صرف مافوق الفطرت عناصر پر مشتمل ہے یا اس میں ایسے عناصر بھی موجود نہیں ہیں جن کا تعلق حقیقت سے جوڑا جا سکتا ہے۔ ایک اور پہلو بھی توجہ طلب ہے وہ یہ کہ اس دور کے قاری کو کیسی باتیں پسند تھیں۔ اس لئے کہ ہر دور کا شاعر یا ادیب انہی خیالات کو اپنے ادب میں پیش کرتا رہا ہے جن کو عوام پسند کرتے ہیں، یا جن خیالات کی سماج میں پذیرائی ہوتی ہے۔ اس پہلو پر غور کیا جائے تو اس بحث کے چند نئے پہلو ہمارے سامنے روشن ہو جاتے ہیں۔ سب سے اولین پہلو یہ ہے کہ اس دور کا انسان اپنے آپ کو کئی معاملات میں نامکمل محسوس کرتا تھا۔ بالکل اسی طرح جس طرح آج کا انسان اپنے آپ کو غیر محفوظ تصور کر رہا ہے۔

انسانی زندگی کی ضروریات میں سے کئی ضرورتیں ایسی ہیں جن کے بغیر ہر دور کا انسان زندگی گزارنے میں ناکام رہ جاتا ہے۔ ایسی ضرورتوں میں روٹی، کپڑا اور مکان کو اولیت حاصل ہے۔ انسانی زندگی کی تاریخ گواہ ہے کہ انسان نے ہر دور میں یہ کوشش کی ہے کہ وہ اپنی ان ضروریات کو حاصل کرنے میں بہتر سے بہتر انداز کو اختیار کرے، اسی کی بنیاد پر انسانوں کی سماجی زندگی اور ان کی سماجی حیثیت کا دارومدار ہے۔ روٹی، کپڑا اور مکان کے حصول میں جب انسان نے بنیادی حدود کو پار کر لیا تو

اس کی تمنائیں نئی دنیا کی تلاش میں نکل پڑتی ہیں۔روٹی کی تلاش میں زراعت، تجارت،اقتدار،حکومت،علم وحکمت وغیرہ پہلوؤں پر جستجو شروع ہوئی جس کے نتیجہ میں کئی طرح کی ایجادات ہوئیں جو سائنس اور ٹکنولوجی کی ترقی کا ضامن بنتی ہیں۔مثال کے طور پر قدیم دور کا انسان روٹی پکانے کی خاطر کیا کرتا تھا۔چقماق سے آگ جلاتا تھا،جانوروں کے گوشت کو بھون کر یا پکا کر کھالیا کرتا تھا۔لیکن جب اسی ضرورت نے انسانی ذہن کی اپج کے سہارے اسی ضرورت کو پورا کرنے کے ذرائع تلاش کرنے شروع کیے تو آج انسان اس منزل پر ہے جہاں روٹی گھنٹوں میں نہیں بلکہ منٹوں میں تیار ہورہی ہے۔آگ چقماق سے نہیں،لکڑی سے نہیں بلکہ جدید ذرائع سے بالکل محفوظ اور تیزی کے ساتھ اپنی ضرورت کو پورا کرنے والے ذرائع کی ایجاد سے جلائی جاتی ہے جو قدیم دور کے مقابلے میں بہت زیادہ سودمند ہے۔

اسی طرح جب ہم کپڑے اور مکان کی ضرورت پر غور کرتے ہیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ پتوں سے اپنے جسم کو چھپا لینے والا انسان آج لباس کے معاملے میں اتنا ترقی یافتہ ہے کہ اس کی کوئی انتہا نہیں۔اسی انداز میں مکان کی ضرورت نے بھی ترقی کی منزلیں طے کی ہیں۔قدیم دور اور جدید دور کے تقابلی مطالعہ سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ انسانی ضروریات کو پورا کرنے کی خواہش میں جو تلاش وجستجو ہوئی ہے وہی اس کامیابی اور جدیدیت کا راز ہے۔

اس بحث کی بعد جب ہم قدیم انسان کی سوچ،اس کی آرزوئیں اور اس کے وسائل پر غور کریں گے تو اس فیصلہ پر پہنچیں گے کہ وہ وسائل کی حد تک ہم سے بہت پیچھے تھا۔لیکن آرزوئیں اور سوچیں ہم آہنگ ہوسکتی ہیں۔جب سوچیں ایک ہوں اور وسائل الگ الگ تو ظاہر ہے کہ انسان اپنے وسائل کی حدود میں رہ کر اپنی ضروریات کی تکمیل کے ذرائع تلاش کرتا ہے۔جب ان ذرائع کو ہم آج کے ذرائع سے ملا کر دیکھتے ہیں تو جدید قاری کو اس کے کئی پہلو اتنے عجیب لگتے ہیں کہ وہ اسے قبول کرنے

سے بھی انکار کردے گا۔ کیوں کہ اس نے اس دور کا تصور بھی نہیں کیا ہے جب ایک انسان کو دس میل کا سفر طے کرنے کے لئے ایک دن درکار تھا۔

غرض قدیم دور نے انسان نے اپنی ضروریات کی تکمیل کے لئے جن ذرائع کا استعمال کیا انہی کو پیش کرتے ہوئے اس دور کے اہل قلم نے ان امکانات کی طرف بھی اشارہ کردیا ہے کہ اگر انسان کی جستجو اور ذوق برابر متحرک رہے تو مستقبل میں ان ذرائع تک انسان کی پہنچ ممکن ہے جن کے تعلق سے آج کا انسان سوچ رہا ہے۔ قدیم مصنفین کے یہی اشارے سائنس کی ترقی کے لئے محرک ثابت ہوئے ہیں۔ انسانی زندگی کا یہ ایک ایسا مسلسل سفر ہے جس پر توجہ دینے کی ضرورت ہے۔ انسان کے اس سفر اور اس کے نتائج کے مدنظر شمیم احمد نے حسب ذیل خیالات کا اظہار کیا ہے ملاحظہ ہو:

> ''جن ذہنوں میں تخیل کی قوت سب سے زیادہ ہوتی ہے وہی تخلیقی کارنامے انجام دیا کرتے ہیں۔ اور جن تحریروں میں قوت متخیلہ رنگ بھرتی ہے ان ہی میں رموز وکنایات، علامات اور تمثیلیں تخلیق ہوتے ہیں۔ بڑی علامتیں اس وقت تخلیق ہوتی ہیں جب دماغوں میں اعلیٰ ترین تخیل کروٹیں لے رہا ہو۔ تخیل سے عاری ذہن علامتیں تخلیق ہی نہیں کر پاتے۔ اور کمزور تخیل کے حامل اذہان کمزور اور بے تہ علامتیں وضع کرتے ہیں جو ان کے تخیل کی بے بصری کی طرح چند سالوں میں دم توڑ دیتی ہیں۔ جب قوموں کا ذہن انحطاط پذیر ہونے لگتا ہے تو وہ تخیل سے عاری ہونا شروع ہو جاتا ہے اور اسی کے ساتھ اس کی تمام علامتیں اور تمثیلیں بھی فنا ہونے لگتے ہیں۔ یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ کبھی بڑی تہہ دار اور وسیع امکانات کی حامل علامتیں صرف مادی پیداوار اور ترقی سے نہیں بنتیں بلکہ ان کو انسانی ذہن اپنے پورے وجود کے ساتھ تخلیق کرتا ہے اگر

آج ہمارے ادب کے یہ بلو اسپوٹنگ اور راکٹ بنے ہوئے ہیں تو وہ اس ذہن کے انتہائی ظاہر کر رہے ہیں جس نے ہزاروں سال پہلے کے صحیفوں میں اڑن کھٹولوں کی علامتوں پر بیٹھ کر ساری کائنات کی سیر کر ڈالی تھی یہی ذہن اب مجرد تخیل کی منزل پر آ پہنچا ہے۔" [1]

(ماخوذ: داستان کی علامتی اہمیت، طلسم ہوش ربا کی روشنی میں از شمیم احمد)

مذکورہ اقتباس میں یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے کہ قدیم دور کے انسان نے جن علامتوں کی تخلیق کی تھی وہی علامتیں آج ہمارے سامنے مجرد تخیل کی صورت میں موجود ہیں۔یعنی اس وقت کی سوچ نے آج وجود پا لیا ہے۔ وہ سوچیں نہ صرف انسان کو مستقل طور پر ایک یا اس سے بھی زیادہ مقاصد پر غور کرنے اور اس پر تحقیق و جستجو کرنے کی طرف راغب کیا تو انسان نے جو کارنامے انجام دیے اس کو انسانی تاریخ نے سائنس کی ترقی کا نام دیا۔ ہمارے مقالے میں اس بات کی تلاش کی جارہی ہے کہ اساطیری ادب میں یا داستانوی ادب میں سائنس کی طرف متوجہ کرنے والے پہلو بھی ہیں یا نہیں۔اس نکتہ پر بحث کرنے سے پہلے سائنس کی ایجادات سے متعلق چند پہلوؤں پر روشنی ڈالنا بہتر معلوم ہوتا ہے۔

سائنس کی ایجادات: محرکات وامکانات:

دنیا میں جس قدر بھی تخلیقی عمل ہوا ہے چاہے وہ فنون لطیفہ میں ہو یا سائنس اور ٹکنالوجی میں اس کے لئے محرکات لازمی ہیں۔اس لئے کہ ہر طرح کا تخلیقی عمل ذہن کی اپج کا نتیجہ ہوتا ہے۔خالق کائنات نے انسانی ذہن میں ہر لمحہ کچھ نہ کچھ سوچتے رہنے کی قوت دے رکھی ہے۔اگر انسان صحیح نہج پر سوچنے لگ جائے تو اس سے انکشافات رونما ہوتے ہیں اور اگر اس کا ذہن غلط راہ پر گامزن ہو جائے تو سماجی و

[1] اردو نثر کا فنی ارتقا از ڈاکٹر فرمان فتح پوری، صفحہ ۱۶۲ تا ۱۶۳

تہذیبی مسائل پیدا ہوتے ہیں۔ جب ہم دنیا میں سائنسی انکشافات پر غور کرتے ہیں تو ہمارے سامنے چند سوالات ابھر کر آتے ہیں جن پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔ اس سلسلے میں سب سے اولین بات یہ ہے کہ آیا سائنس کی ترقی شعوری عمل ہے یا لاشعوری عمل۔ فنون لطیفہ میں لاشعور کی کارفرمائی زیادہ ہوتی ہے جبکہ سائنس کا تعلق عقل سے بہت زیادہ ہے اس لئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ سائنس کی ایجاد میں لاشعور سے زیادہ شعور کا عمل دخل ہے۔

سائنس کی ایجاد ہو یا فنون لطیفہ کی، اس کے لئے محرک لازمی ہے۔ یہ سچ ہے کہ شاعر پیدائشی طور پر شاعرانہ خصوصیات لے کر دنیا میں آتا ہے۔ شعر کہنا اس کی سرشت میں شامل ہوتا ہے اس کے باوجود اگر کسی شاعر کو کسی مشاعرے میں شرکت کی دعوت دی جائے یا اس کو کسی مشاعرہ میں شرکت کے ساتھ کوئی مصرع طرح دے دیا جائے اور یہ کہا جائے کہ اسی طرح پر غزل کہی جائے یا کوئی موضوع دے کر کہا جائے کہ اسی موضوع پر نظم تحریر کی جائے تو ظاہر ہے کہ اس تحریک کے بدلے میں جو تخلیقات منظر عام پر آئیں گی ان کی تخلیق کے لئے مشاعرہ کی وہ دعوت محرک بنتی ہے۔ ورنہ ممکن ہے کہ شاعر سے اس تخلیق کا وجود نہ ہوتا۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ تخلیقی صلاحیت رکھنے والے اہل قلم یا ایجادات کی صلاحیت رکھنے والے موجدین کے لئے بھی اپنے عمل کے لئے تحریک ملنا ضروری ہے۔ تخلیقی عمل کے اس پہلو کے مدنظر جب ہم دنیا میں ہوئے سائنسی ایجادات کا مطالعہ کرتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ کئی ایجادات غیر متوقع طور پر ہوتی ہیں۔ ان ایجادات کی طرف سائنسدان کا خیال بھی نہیں گیا تھا۔ سائنسدان کچھ کرنا چاہتا تھا جس کا منصوبہ اس کے دماغ میں پہلے سے تھا، لیکن اسی دوران اتفاقی طور پر کوئی ایسی چیز کی ایجاد ہو جاتی ہے جس کی توقع نہیں تھی۔ اور کئی ایسی مثالیں بھی ہیں جن کی تخلیق کے پیچھے باقاعدہ کسی منصوبے، کسی ضرورت یا محرک کا عمل دخل ہے۔ مثال کے طور پر زمین کی کشش ثقل کی دریافت یا بھاپ کی طاقت کی دریافت

وغیرہ کا تعلق غیر متوقع ایجادات سے ہے۔ ایک غیر متوقع ایجاد کی مثال ملاحظہ کیجئے:

"1710ء میں ایک دن رنگ بنانے والا ڈسبیک اپنی تجربہ گاہ میں ایک تجربے کے دوران پھٹکری، لوہے کے نمک کا حل اور کوچنیل (جو ایک سرخ رنگ ہوتا ہے) استعمال کر رہا تھا۔ ان تجربات کے دوران اسے ایک حل کی ضرورت پڑی جسے کھار کہتے ہیں۔ اس نے اس حل کی بوتل ایک دوسرے کیمیا دان سے مانگی جو اسی تجربہ گاہ میں کام کر رہا تھا۔ اس نے کھار کو ایک برتن میں ڈالا جس میں دوسری شے موجود تھی۔ اسے امید تھی کہ اسے لال رنگ کا رسوب ملے گا جیسا کہ پہلے تجربے میں ملا تھا۔ لیکن جب اسے نیلا رنگ ملا تو وہ حیرت زدہ رہ گیا۔

اس نے رنگ میں اس عجیب وغریب تبدیلی کے بارے میں دوسرے کیمیا دان سے مشورہ کیا۔ اسے یاد آیا کہ یہ کھار تازہ نہیں تھا بلکہ یہ وہ کھار تھا جو اس نے ایک دوسرے تجربے میں استعمال کیا تھا۔ اس دوسرے تجربے میں کھار میں ایک حیوانی مادہ شاید بیل کا خون استعمال کیا گیا تھا اور اس کے بعد اسے بوتل میں واپس لوٹ دیا گیا تھا۔ اس لئے اس بات کا قوی امکان تھا کہ شاید کھار میں آمیزش ہو گئی ہو۔ درحقیقت دوسرے کیمیا دان کو بغیر یہ بتائے ہوئے کہ کھار آمیزش شدہ ہے، بوتل نہیں دینا چاہئے تھا۔ خوش قسمتی سے یہ لاپرواہی قدم دونوں کیمیا دانوں کے لئے ایک سراغ کا باعث بنا جسے انہوں نے تحقیقات کے لئے موزوں سمجھا۔ اس لئے انہوں نے جان بوجھ کر اس اتفاقی واقعہ کو دہرایا۔ انہوں نے بیل کا خون خالص کھار میں ڈالا اور اس کو چینل پھٹکری اور لوہے کے نمک کے مخلوط میں ڈالا۔ اس دفعہ ایک نیلی شے حاصل ہوئی۔ جلد ہی انہیں یہ معلوم ہوا کہ ایک بہت ہی اچھا رنگ ہے۔ جس ملک میں

اس رنگ کی دریافت ہوئی اس ملک کی عزت افزائی کی غرض سے اس
رنگ کا نام پروشین بلیو رکھا گیا۔" ؎

مذکورہ بالا اقتباس سے پتہ چلتا ہے کہ ڈسبیک نے نیلے رنگ کی جو ایجاد کی ہے اس میں کسی منصوبے یا محرک کا کہیں پتہ نہیں ہے وہ ایک اتفاقی دریافت تھی۔ کیمیا دان تو کچھ اور چیز کی دریافت میں مصروف تھا اتفاق سے اس کے ہاتھ سے ایک لغزش ہو گئی۔ اور یہی لغزش اس کے لئے ایک نئے رنگ کی دریافت کا ضامن بن گئی۔ اس سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ سائنس کی ایجادات میں کافی تعداد ایسی ہے جن کی دریافت یا ایجاد میں کسی منصوبے یا محرک کا عمل دخل نہیں ہے۔ ایسی ایجادات اتفاقات کا نتیجہ ہیں۔ لیکن دنیا کی ہر ایجاد ایسی نہیں ہوتی اور نہ ہی ہوئی ہے۔ کئی ایجادات ایسی بھی ہوئی ہیں جن کی دریافت میں نسلیں کی نسلیں لگ گئی ہیں۔ دریافت کا سلسلہ ایک مسلسل عمل کی صورت اختیار کر گیا ہے تب کہیں جا کے ایک آدھ ایجاد کا ظہور ہوا ہے۔ ایسی ایجادات میں محرکات لازمی طور پر اپنا اثر دکھاتی ہیں۔ محرکات سے مراد وہ نامکمل نکات ہیں جو سائنس دان کے ذہن کو ایک خاص تجربے کی طرف منتقل کرتی ہیں۔ اور اسی اشارے کی راہ پر گامزن ہو کر ایک سائنس دان اپنی زندگی کے قیمتی ماہ و سال صرف کر دیتا ہے تب کہیں جا کے اسے کامیابی نصیب ہوتی ہیں۔

سائنسی ایجادات کے سلسلے میں غیر متوقع ایجادات میں سے ایک مثال اوپر پیش کی گئی ہے۔ جن ایجادات کے لئے کوئی نہ کوئی بات محرک بنی ہے اس کی بے شمار مثالیں سائنس کی تاریخ میں موجود ہیں۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوا ہے کہ کسی ضرورت کے مدنظر کسی سائنس دان کے ذہن میں یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ کیوں نہ ایک تجربہ کیا جائے۔ اگر کامیابی ملے تو انسان کی ایک ضرورت پوری ہو سکتی ہے۔ یا کبھی یوں بھی ہوا ہے کہ کسی مسئلے کے حل کی خاطر کوئی تجربہ کیا گیا ہو جو کامیاب ہو گیا ہو۔ یہ بھی ممکن ہے

؎ سائنس کی کہانیاں از سلطان اور سلطان، صفحہ ۶۵ تا ۶۶

کہ کسی ضرورت کی طرف کسی ملک کے بادشاہ یا رئیس نے سائنس دانوں کو متوجہ کیا ہو اور کہا ہو کہ اس نکتہ پر تجربہ کیا جائے۔ مثلاً دنیا میں آئینہ کی ایجاد سے متعلق مشہور ہے کہ سکندر مقدونیہ کو آئینہ بنانے کا خیال آیا۔ وہ چاہتا تھا کہ کوئی ایسی چیز ایجاد ہو جائے جس میں انسان کی شبیہ ہو بہو نظر آ سکے۔ اس آرزو کو پورا کرنے کی خاطر اس نے رہام نامی ایک شخص سے کہا کہ وہ آئینہ بنانے کی کوشش کرے۔ کئی طرح کے تجربات ناکام ہوئے بالآخر فولاد پر جب تجربہ کیا گیا تو کامیابی نصیب ہوئی اور ایک خوبصورت آئینہ بن کر تیار ہو گیا۔ سکندر مقدونیہ نے اس آئینہ کو شہر مقدونیہ میں ایک بلند مینار تعمیر کر کے اس پر نصب کرا دیا۔ کہا جاتا ہے کہ اس آئینہ میں مقدونیہ سے سولہ میل کے فاصلے پر واقع سمندر میں ہونے والی نقل و حرکت پر نظر رکھی جا سکتی تھی۔ سکندر نے فوجی کارروائی کو مضبوط بنانے کی خاطر یہ تجربہ کروایا تھا۔ غرض سکندر دنیا میں آئینہ کی ایجاد کے سلسلے میں محرک ثابت ہوا۔ اس طرح کئی ایجادات کے پیچھے محرکات بھی دیکھنے کو ملتے ہیں۔ محرکات کی بنیاد پر ہوئے ایجادات میں سے ایک مثال ملاحظہ ہو جس میں آرشمیدس کی ایک ایجاد پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

''ہیرو دوئم والیٔ سائرا کیوز نہ صرف ایک بہادر سپاہی تھا بلکہ ایک مذہبی انسان بھی تھا۔ میدان جنگ میں فتح کے بعد وہ اپنے کسی نہ کسی معبود کی بارگاہ میں نذرانہ ضرور پیش کیا کرتا تھا۔ مثال کے طور پر ایک فتح کے بعد اس نے ایک مندر بنوایا اور کسی دوسرے موقع پر ایک عوامی قربان گاہ تعمیر کرائی۔

ایسی ہی کسی فتح کا جشن منانے کے سلسلے میں اس نے یہ طے کیا کہ وہ اپنے دیوتاؤں کے مندر میں نہایت ہی قیمتی سونے کا ایک تاج چڑھائے گا۔ ایک ماہر فن سازتاج بنانے کے لئے مقرر کیا گیا اور اس کے لئے بادشاہ کے خزانچی نے سونے کا ایک خاص وزن سنار کو دیا۔ سنار

نے مقررہ مدت میں تاج تیار کر کے بادشاہ کی خدمت میں معائنے کے لیے پیش کیا۔ تاج کو دیکھ کر بادشاہ کافی مطمئن ہوا۔

بہرحال زیادہ عرصہ نہ گذرا تھا کہ کسی نے شکایت کی اور بادشاہ کو بھی شبہ ہوا کہ سنار نے تاج میں وہ تمام سونا نہیں لگایا جو اسے دیا گیا تھا، بلکہ اس میں سے کچھ رکھ لیا ہے اور اس کی جگہ چاندی ملا دی ہے۔ اب یہ کیسے پتہ چلے کہ سنار نے یہ غلط حرکت کی ہے یا نہیں۔ کیوں کہ تاج کا وزن بالا شبہ اتنا ہی تھا جتنا کہ سونا سنار کو دیا گیا تھا، اور محض باہری جانچ پڑتال سے کچھ اندازہ لگانا مشکل تھا۔ اگر سونے کے ساتھ کچھ مقدار میں چاندی پگھلا کر ملا دی جائے تو اس طرح جو دھات تیار ہوتی ہے وہ سنہری ہوتی ہے، اور دیکھنے میں سونے سے مختلف نہیں ہوتی۔ محض ایک افواہ کی بنا پر بادشاہ خوبصورت تاج کو گلا دینا بھی نہیں چاہتا تھا۔ چناں چہ اس نے آرشمیدس کو طلب کیا اور حکم دیا کہ اس مجوزہ جرم کی تحقیقات کرے۔

آرشمیدس نے اچھی طرح اس مسئلہ پر غور کیا۔ مگر کوئی طریقہ اس کی سمجھ میں نہیں آتا تھا، جس سے اس مسئلہ پر روشنی پڑ سکے۔ بہرحال ایک دن جبکہ یہ مسئلہ بدستور اس کے ذہن کو الجھائے ہوئے تھا۔ آرشمیدس ایک عوامی حمام میں غسل کرنے گیا۔ حوض منہ تک بھرا ہوا تھا۔ آرشمیدس نے دیکھا کہ جیوں جیوں اس کا بدن پانی میں داخل ہوتا جاتا ہے، پانی حوض سے باہر نکلتا جاتا ہے۔ اس سے پہلے بے شمار لوگوں نے اس بات کا مشاہدہ کیا ہوگا اور خود آرشمیدس نے بھی نہ جانے کتنی بار پانی کو چھلک کو حوض سے باہر آتے ہوئے دیکھا ہوگا، مگر اس نے بھی شاید اس خاص بات پر توجہ نہ دی ہوگی۔ لیکن آج اس کا ذہن بادشاہ کا مسئلہ حل کرنے میں

غلطاں و پیچاں تھا۔ یہی وجہ تھی کہ ایک ہی لمحہ میں اس نے سمجھ لیا کہ یہ مسئلہ کس طرح حل ہو سکتا ہے۔ اس نے سوچنا شروع کیا پانی جو کہ حوض سے باہر آیا اس کا حجم اس کے بدن کے اتنے حصہ کے برابر تھا جتنا کہ پانی میں داخل ہوا۔ لہذا اگر وہ سونے کے تاج کو ایک اوپر تک بھرے پانی کے برتن میں ڈبو دے تو اتنے ہی حجم کا پانی برتن سے باہر نکل آئے گا جتنا کہ تاج کا حجم ہے۔

اپنی اس اچانک دریافت پر آرشمیدس اتنا متحرک ہوا کہ غسل چھوڑ چھاڑ حوض سے باہر چھلانگ لگا دی۔ وہ یہ بھی بھول گیا کہ وہ ننگا ہے اور اپنے گھر کی جانب تیزی سے دوڑنے لگا۔ وہ گلیوں سے ہوتا ہوا گزر رہا تھا اور چلاتا جاتا تھا ''یوریکا''، ''یوریکا'' (یونانی لفظ بمعنی ''پتہ چل گیا''، ''پتہ چل گیا'')۔

اس نے اپنی اس نئی دریافت پر فوراً تجربہ شروع کر دیا۔ وہ پہلے یہ تو جانتا تھا (جیسا کہ دوسرے لوگ بھی سمجھتے تھے) کہ سونے کا ایک ٹکڑا اپنے جیسے برابر چاندی کے ایک ٹکڑے کے مقابلے میں کہیں زیادہ بھاری ہوتا ہے۔ وہ سونے یا چاندی کے ایک سڈول ٹکڑے کا حجم ٹھیک ٹھیک ناپنے کا طریقہ جانتا تھا۔ مثلاً ایک مکعب یا کسی اینٹ کا حجم ناپنے کے لئے اس کی لمبائی چوڑائی اور اونچائی ناپ کر تینوں کو ضرب دے دیا جاتا ہے مگر آرشمیدس کی اس دریافت تک ایک تاج جیسی بے ڈول چیز کا حجم ناپنا ایک مشکل کام تھا۔

آرشمیدس کا نیا طریقہ نہایت آسان تھا۔ سب سے پہلے اس نے سونے کے تاج کا صحیح طور پر وزن لیا، پھر اسی کے ہم وزن دو ٹکڑے سونے اور چاندی کے لئے اس کے بعد اس نے ایک برتن میں اوپر تک

پانی بھرلیا۔ سونے کے ٹکڑے کو ہوشیاری کے ساتھ برتن میں ڈال دیا۔ کچھ پانی باہر نکل آیا اور آرشمیدس نے ناپ لیا کہ کتنا پانی نکلا ہے۔ اس کا خیال تھا کہ اس پانی کا حجم اتنا ہی ہونا چاہیے جتنا کہ ڈبوئے جانے والے ٹکڑے کا ہے۔

آرشمیدس نے اس عمل کو چاندی کے ٹکڑے کے ساتھ دہرایا۔ امید کے مطابق اس نے دیکھا کہ اس مرتبہ باہر آنے والا چھلکا ہوا پانی پہلے چھلکے ہوئے پانی سے زیادہ تھا۔

پھر اس نے تاج کو برتن میں ڈبویا اور باہر نکلنے والے پانی کا حجم ناپا۔ یہ حجم اس پانی کے حجم سے زیادہ تھا جو سونے کا ٹکڑا ڈالنے پر نکلا تھا۔ البتہ چاندی کا ٹکڑا ڈالنے پر جو پانی نکلا تھا، اس کے حجم سے کم تھا۔ اب یہ بات آرشمیدس پر واضح ہو چکی تھی کہ تاج میں خالص سونا نہیں لگایا گیا ہے، جیسا کہ ہونا چاہیے تھا۔ اب تو وہ یہ بھی بتا سکتا تھا کہ سونے کی کتنی مقدار چاندی سے بدل گئی ہے۔ جب سنار کو آرشمیدس کے ذریعہ اپنی بے ایمانی پکڑے جانے کا علم ہوا تو اس نے فوراً اپنے جرم کا اقرار کر لیا۔

حمام سے چھلانگ لگا کر آرشمیدس جب اپنے گھر کی جانب بھاگا تو اس کی زبان پر ایک یونانی لفظ ''یوریکا''، بمعنی ''پتہ چل گیا'' تھا۔ تجربہ گاہوں میں کام آنے والا ایک ٹونٹی دار برتن جس کا نام ''یوریکا ٹن'' ہے آج بھی سائراکیوز کی گلیوں میں آرشمیدس کی اس بے اختیارانہ دوڑ کی یاد دلاتا ہے۔ اس ٹن کے برتن کو ٹونٹی تک پانی سے بھر دیا جاتا ہے اور وہ ٹھوس چیز جس کا حجم ناپنا ہو، آہستگی سے اس برتن میں ڈال دی جاتی ہے، اور چھلکنے والا پانی ٹونٹی سے ہوتا ہوا ایک ناپنے والے سلنڈر میں آجاتا

ہے۔ بے ڈول چیزوں مثلاً کسی پتھر کے ٹکڑے کا حجم ناپنے کا یہ آسان طریقہ آج بھی تجربہ گاہوں میں استعمال کیا جاتا ہے۔'' [1]

کسی بھی بے ڈول چیز کا حجم معلوم کرنے سے متعلق آرشمیدس کی ایجاد بے شک سائنس کی دنیا میں ایک بہت بڑا کارنامہ ہے لیکن اس ایجاد کے پس منظر میں ہیرو دوئم والئ سائرا کیوز کا حکم آرشمیدس کے لئے محرک ثابت ہوتا ہے۔ جیسا کہ کود آرشمیدس نے کہا ہے کہ جب انسانی جسم پانی سے بھرے ہوئے ٹب میں داخل ہوتا تھا تو اس میں سے پانی چھلکتا ضرور تھا۔ یہ بات سب لوگ جانتے تھے لیکن اس عمل سے آرشمیدس نے اس وقت سائنس کا نکتہ نکالا جب اسے بادشاہ نے تاج کی حقیقت دریافت کرنے کا حکم دیا۔ یہی حکم اشیا کا حجم دریافت کرنے کے سائنسی طریقہ کی ایجاد کا محرک بنتا ہے۔

سائنس دانوں کے پیش کردہ اس طرح کے انکشافات سے پتہ چلتا ہے کہ سائنسی ایجادات کے پیچھے بھی اساطیری محرکات کارفرما ہیں۔ اساطیر میں پیش کردہ جملے یا واقعات وحادثات، جدید ذہن رکھنے والے مفکرین اور سائنسدانوں کے لئے اشارے ثابت ہوتے ہیں جن کو بنیاد بنا کر وہ اپنے تجربات کی ابتدا کرتے ہیں۔ تاریخ سے ایک مثال ملاحظہ کیجئے۔ جب انسان چاند پر جاکر کامیابی کے ساتھ وہاں سے لوٹ آیا تو اپالوالیون کے بنانے والے سائنس دان سے صحافیوں نے سوال کیا، کیا آپ کو یقین تھا کہ انسان چاند تک پہنچ کر بخیر و عافیت لوٹ سکتا ہے؟ اپالوالیون کے موجد نے کہا بے شک، میں نے قرآن میں ایک آیت پڑھی ہے جس کا مطلب ہے کہ انسان کائنات کے تمام ستاروں اور سیاروں پر قابض ہوسکتا ہے کیوں کہ وہ تمام انسانوں کے لئے ہی بنائے گئے ہیں۔ مجھے قرآج کی اس آیت پر پورا یقین ہے اس لئے میں کوشش کی اور کامیابی حاصل کی۔ اپالوالیون کے موجد نے قرآن کے حوالے

---

[1] سائنس کی کہانیاں حصہ دوم از سکنف اور سکنف صفحہ ۷ تا ۱۰

سے بات کی ہے۔ اسی طرح اور سینکڑوں موجد ہوں گے جنہوں نے اساطیر سے استفادہ کیا ہو۔ اور ہماری رسائی ان تک نہیں ہو سکی ہے، یا یہ بھی ممکن ہے کہ انہوں نے اقرار نہ کیا ہو کہ انہیں کونسی ایجاد میں کس سے تحریک ملی ہے۔

مذکورہ بالا بحث کے بعد جب ہم اساطیری ادب یا داستانوی ادب کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں ایسے سینکڑوں اشارے ملتے ہیں جن میں سائنس کی طرف انسانی ذہن کی متوجہ کیا گیا ہے۔ یہ اور بات ہے ان کا انداز بیان اور ان کی تحریروں کے ذرائع الگ تھے۔ ان کی بنسبت جدید سائنس دانوں کا انداز مختلف ہے۔ ہم کو یہ دیکھنا ہے کہ اساطیر میں وہ کونسے اشارے ہیں جو سائنسی ایجادات کی طرف ہماری توجہ کو مرکوز کرتے ہیں۔

اساطیری ادب میں سائنس کے مضمرات:

قدیم دور میں انسان کے وسائل اس قدر کم تھے کی اس کی ضرورتیں بھی پوری نہیں ہو رہی تھیں۔ اس وقت انسان کی ضرورتیں بہت ہی مختصر تھیں۔ اس انسان کو آسائش، عیش و آرام اور تفریح جیسے الفاظ سے بھی مکمل شناسائی نہیں تھی۔ صرف بنیادی ضرورتیں ہی ان کے پیش نظر تھیں۔ ہر انسان کی آرزو ہوتی تھی کہ اس کو جسمانی طاقت کے اعتبار سے تمام سماج میں بلند مقام کا حامل ہو۔ ہر ایک کی آرزو ہوتی تھی کہ اس کے پاس بہتر اسلحہ ہو، اس کے پاس سفر کے لئے بہتر سواری ہو۔

اس دور کے انسان کو عالی شان مکانات بنانے، مصنوعی زیورات سے اپنے آپ کو آراستہ کرنے، لباس پر خصوصی توجہ دینے وغیرہ سے کوئی دلچسپی نہیں تھی۔ انہیں صرف ضروریاتِ زندگی سے سروکار تھا۔ یعنی ان کی زندگی میں مصنوعیت نہیں تھی سیدھی سادھی زندگی کرتے تھے۔ ضروریات کم تھیں لیکن ان کو پورا کرنے کے لئے بھی ذرائع ناپید تھے اور فطری وسائل اس وقت ان کے لئے مسائل کھڑے کر رہے تھے۔ جیسے

جنگل آج ملک کی جائداد تصور کیا جاتا ہے۔لیکن اس دور میں مقام خوف و ہراس سمجھا جاتا تھا ،اسی لئے سزا کے طور پر شہر کے بسنے والوں کو بن باس کا حکم سنایا جاتا تھا۔پانڈوں کو بارہ سال اور رام چندر کو چودہ سال کا بن باس اور نل دمینتی کو بھی بن باس کا حکم سنانا اس سوچ کی طرف اشارہ ہے کہ قدیم دور میں جنگل وسائل میں نہیں بلکہ مسائل میں شمار کیا جاتا تھا۔

زمانۂ قدیم کے انسان کو سفر کرنا ایک بہت بڑا مسئلہ تھا۔اکثر لوگ پیدل سفر کرتے تھے،اس کے سوائے کوئی چارہ نہ تھا۔اسی لئے اس دور میں وطن سے ہجرت کو ایک سانحہ سمجھا جاتا تھا۔کئی انسان ایسے بھی گزرے ہیں جنہوں نے تمام زندگی میں دس میل کا سفر بھی نہیں کیا۔اس کی بڑی وجہ یہ تھی کہ ان کے پاس سامان سفر یا ذرائع سفر کا فقدان تھا۔جس مقام پر پیدا ہوتے تھے اسی مقام میں تمام عمر گزار دیتے تھے اور وہیں انتقال کر جاتے تھے۔

اس پس منظر میں جب ہم اس دور کے مفکرین کی سوچ کا اندازہ لگاتے ہیں تو یہ خیال آتا ہے کہ اس دور میں انسان فطرت کی چند طاقتوں پر قدرت حاصل کرنا چاہتا تھا۔جن میں انسان ،ہوا ،پانی اور فاصلے کو اولیت حاصل ہے۔اسی لئے انسان نے انسان پر اپنا اقتدار قایم رکھنے کے لئے سب سے پہلے اپنے آپ کو مضبوط اور طاقتور بنانے کی فکر کی،اس ارادہ کو عملی جامہ پہنانے کے لئے اس نے اسلحہ سازی پر توجہ دی تا کہ مقابل پر فوقیت حاصل رہے۔دوم یہ کہ انسان نے فاصلے سے نپٹنے کے لئے بہتر سے بہتر سواری بنانے کی طرف توجہ دی تا کہ فاصلے مٹ جائیں یا کم ہو جائیں۔تیسری بات خلا یا ہوا پر گرفت حاصل کرنا تھا۔ان کے سامنے پرندے تھے جو بآسانی اپنے پروں پو پرواز کر کے منٹوں میں فاصلے طے کر لیا کرتے تھے۔انسان کی نظر بھی پرواز پر پڑی لیکن وہ پرواز کرنے سے قاصر تھا۔اس لئے انسان نے پریوں کو تصور دیا جو پرندوں کی طرح پرواز کر سکتی ہیں۔پری کا تصور صرف تخیل کا کارنامہ ہے۔انسانی

تاریخ میں آج تک کسی نے بھی پری کے دیکھنے کا وعدہ نہیں کیا ہے۔غرض انسان نے ہوا میں پرواز کرنے کی آرزو کو عملی جامہ پہنانے کی کوشش میں پری کا سہارا لیا اور اس سے کسی حد تک تشفی حاصل کر لی۔

انسان کی زندگی کی ایک اور ضرورت اور رکاوٹ پانی تھا۔ پانی اس دور میں بھی انسان کی ضرورت تھا اور آج بھی ہے۔ وہی پانی ان کے لئے رکاوٹ بھی تھا۔کسی تالاب ،ندی ،دریا ،سمندر وغیرہ کو پار کرنا ان کے بس کی بات نہ تھی ،لیکن انہوں نے اس پر بھی قدرت حاصل کرنے کا خواب ضرور دیکھا ہے۔

اساطیری ادب میں انسان جن مسائل سے نبرد آزما ہے ان میں انسان، پانی، فاصلہ،خلاء یا ہوا کو اولیت حاصل ہے۔ تمام تر اساطیری ادب انہی چند نکات کے اطراف گردش کرتا ہوا نظر آتا ہے۔اس مسائل کو سلجھانے کے لئے انسان نے کئی ضمنی مسائل کو بھی سمجھنے اور انہیں سلجھانے کی کوشش کی ہے۔ جب انسان سائنس یا ٹکنالوجی کی مدد سے ان مسائل سے نپٹنے کے لائق نہیں تھا تو اس نے کبھی جادو تو کبھی دیوی دیوتاؤں کا سہارا لیا اور ان مسائل کو سلجھانے کی کوشش کی۔ یہی وہ منزل ہے جہاں ہم کو اساطیری ادب میں علامتوں کا احساس ہوتا ہے۔اور یہی علامتیں اساطیری ادب کے مصنفین کی قوت تخیل تک ہماری رسائی کرتی ہیں جن میں موجودہ سائنس کی جھلکیاں محسوس کی جاسکتی ہیں۔

تاریخ گواہ ہے کہ ہندوستان میں Zero کی دریافت ہوئی ہے۔ یہ دریافت جدید دور کی نہیں بلکہ قدیم دور کی دریافت ہے۔اس کو ''بندو'' کہا گیا، جس کے معنی نقطہ کے ہیں۔اس سلسلے میں شکیل الرحمن کا خیال دیکھئے:

> ''ہندوستانی جمالیات کی سب سے بڑی دین ''بندو'' (نقطہ) ہے۔صفر کا تعلق بھی اسی سے ہے۔ بندو پھیلتا ہے تو دائرہ بن جاتا ہے اور دائرہ سمٹتا ہے تو بندو بن جاتا ہے۔اسی بندو اور دائرے میں

سب کچھ ہے۔جلال و جمال کے تمام تجربوں کا جنم اسی میں اور اسی سے

ہوتا ہے۔" ¹

شکیل الرحمن لکھتے ہیں کہ بندو (نقطہ) اگر پھیلے تو دائرہ بن جائے اور اگر سمٹے تو نقطہ۔ یہ دائرہ ہی ہے جس کو زیرو کہا گیا ہے۔ یہ دریافت اس بات کا بین ثبوت ہے کہ ہندوستانی اہل قلم میں سائنس سے متعلق کافی معلومات تھیں اور ہیں۔ اسی لئے ہندو سہاگن کی پیشانی پر لگایا جانے والا بندو اس کی شوہر کی مکمل زندگی پر محیط تصور کیا جاتا ہے۔ وہ بندو شوہر کی مکمل کائنات کی علامت ہے۔ سہاگن کی پیشانی پر بندو کی علامت جدید نہیں بلکہ قدیم روایت ہے۔

بلٹ پروف:

قدیم دور میں ہر انسان کو ہر دن و ہر لمحہ اپنے بچاؤ کی خاطر جدو جہد کرنا ہوتا تھا۔ کیوں کہ اس دور میں دنیا کی ہر مخلوق انسان سے برسر پیکار تھی۔ انسان کو بیک وقت اپنے ہم عصر انسانوں سے بھی برسر پیکار رہنا پڑتا تھا کیوں کہ ہر انسان اپنی پہچان قائم رکھنے کے لئے صرف طاقت کا مظاہرہ کیا کرتا تھا، اور دوسرے کو مغلوب کرنے کی فکر میں لگا رہتا تھا۔ اور اس کے ساتھ ہی انسان کو باقی تمام مخلوقات سے بھی نپٹنا پڑتا تھا۔ صرف شیر، سانپ، چیتے یا دیگر درندوں سے ہی نہیں بلکہ ہر طرح کے مسائل سے سابقہ پڑتا تھا اس لئے ہر انسان اس کوشش میں رہتا تھا کہ اس کی طاقت میں کبھی کمی نہ آئے۔ فطرت کا تقاضہ اس کے خلاف ہے۔ ہر چیز کو فنا لازمی ہے اس لئے انسان بھی کسی نہ کسی منزل پے پہنچ کر اپنی تمامتر طاقت سے دست بردار ہو جاتا ہے۔ اس حقیقت سے اپنے آپ کو محفوظ رکھنے کے ارادے سے قدیم دور کا انسان اپنی طاقت کو بھگوان کا وردان قرار دیتا تھا۔ اور اس میں موجود صلاحیتوں کو کسی نہ کسی دیوتا کی دین یا

¹ ماخوذ: ہندوستانی جمالیات از شکیل الرحمن، صفحہ ۵

وردان بتا کر دنیا کے باقی ماندہ انسانوں پر اپنی فوقیت جتانے کی کوشش کرتا تھا۔ دراصل انسان کی یہ خواہش ہوتی ہے کہ وہ کبھی بھی کسی سے کمزور نہ ثابت ہو، ہر وقت اور ہر جگہ اس کا پلہ بھاری رہے۔ اس خواہش کو پورا کرنے کا اس عہد میں واحد ذریعہ طاقت کا اظہار تھا۔ اس لئے اس دور کا انسان چاہتا تھا کہ وہ اتنا مضبوط بن جائے کہ اس پر کسی بھی طرح کے ہتھیار کا اثر نہ ہو۔ اس خواہش کو الگ الگ نام دے کر اساطیر میں بیان کیا گیا ہے۔ کبھی کسی نے اس کو ''کوچ کنڈل'' کا نام دیا تو کبھی کسی نے اسے ''وجر کاوا'' کہا اسی خصوصیت کو فارسی میں ''روئیں تن'' بھی کہا گیا۔ آج کے دور میں بھی انسان چاہتا ہے کہ وہ ہر وقت اور ہر جگہ اپنے آپ کو محفوظ تصور کرے۔ یہ خیال اس لئے بھی لازمی بن جاتا ہے کہ آج کا انسان غیر محفوظ ماحول میں زندگی کے دن کاٹ رہا ہے۔ اس لئے سماج کے معتبر اور معزز شخصیتوں کو حفاظت جان کی خاطر بلٹ پروف جیکٹ (Bulet proof jadket) پہنا دیا جاتا ہے تا کہ کسی بھی جگہ ان کی جان کا نقصان نہ ہو۔ انسان کی حفاظت کا یہ جدید انداز ہے جو سائنس اور ٹکنولوجی کی ترقی کا نتیجہ ہے۔ قدیم دور میں بلٹ پروف جیکٹ کی سہولت نہیں تھی لیکن اس دور کے انسان میں اپنی حفاظت کا وہ تصور ضرور تھا۔ غرض اس عہد کے انسان کی اس خواہش کو اساطیر کے مصنفین نے کافی حد تک خوبی کے ساتھ پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ چند مثالیں ذیل میں مرقوم ہیں:

کرن کا کوچ اور کنڈل:

کرن کنتی اور سوریہ دیوا کی اولاد تھا۔ کیوں کہ کرن کی پیدائش کے وقت تک کنتی کنواری تھیں اس لئے انہوں اپنی عزت بچانے کی خاطر کرن کو گنگا میں بہا دیا تھا۔ جس کی ایک سوت کی خاتون رادھا نے پرورش کی۔ کرن جس وقت پیدا ہوا اس وقت سے ہی وہ ایک کوچ اور کنڈل پہنے ہوئے تھا۔ مہا بھارت کی جنگ کے دوران اندر نے

اپنے پتر ارجن کو کرن کے ہاتھ سے بچانے کے لئے ایک برہمن کا بھیس بدل کر کرن کے گھر آیا اور اس سے کوچ اور کنڈل کا مانگ کی۔ اس بات کی خبر کرن کو سوریہ نے کواب میں آ کر پہلے ہی دے رکھی تھی، لہٰذا کرن نے اندر کو پہچان لیا اور کوچ اور کنڈل نکال کر اندر کو دے دیا۔ جب تک یہ کوچ اور کنڈل کرن کے جسم پر تھا اس وقت تک دنیا کا کوئی بھی آدمی اور کوئی بھی ہتھیار کرن کو مار نہیں سکتا تھا۔ جب یہ اس کے جسم سے علحدہ کر دیا گیا تو اس کے بعد کرن کی موت یقینی ہوگئی۔ کرن کا کوچ اور کنڈل اس دور کے بلٹ پروف جیکٹ ہی کا دوسرا نام ہے۔ کرن کی اس خوبی کو بھی مہا بھارت کے مصنف نے بھگوان کا وردان ہی قرار دیا ہے۔ اس طرح کی کسی بھی انتہائی نا قابل قبول خصوصیت کو اس دور میں بھگوان سے منسوب کر دیا جاتا تھا۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ بھگوان سے منسوب معاملہ میں انسان یا انسانی عقل دخل اندازی نہیں کر سکتے تھے۔ ایسی باتیں من وعن قبول کر لی جاتی تھیں۔

روئیں تن: راجہ نل:

نل دمینتی کی داستان مہا بھارت کی ایک ضمنی داستان ہے جس میں نل اور دمینتی کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے۔ اس داستان میں ایک مقام ایسا بھی آتا ہے جب ایک سانپ نل کو ڈس لیتا ہے اور اس کے نتیجہ میں نل کا جسم بھی دریودھن کی طرح وجر کا وابن جاتا ہے۔ اس واقعہ کو نل دمینتی کے مترجم شکنتلا موج نے حسب ذیل الفاظ میں بیان کیا ہے ملاحظہ ہو:

روئیں تن: ''راجہ نل جس دن سے دمینتی کو جنگل میں اکیلا چھوڑ کر گئے، مہابن میں گھومتے رہے، ایک دن انہیں کچھ دور پر بھاری آگ کے شعلے دکھائی دیے اور آگ کے اندر سے آواز آئی اے پاک باز نل

جلد ادھر آ ؤ، دوڑ کر آ ؤ، کوئی خوف نہ کرو۔؟ جیوں جیوں، نل ادھر بڑھتے گئے آ واز تیز ہوتی گئی اور نل آگ کی سمت بڑھتے گئے، انہوں نے دیکھا سانپوں کا راجہ بیٹھا کانپ رہا ہے، نل کو اپنے قریب دیکھ کر بولا، میں کوکارٹک، نام کا سانپ ہوں، میں نے ایک برہم رشی کو دھوکا دے کر لوٹ لیا تھا، جس پر انہوں نے غیض میں آ کر مجھے شاپ (بددعا) دیا جس کے اثر سے میں معذور ہوگیا۔ آپ میری مدد کریں، میں آپ کے فائدے کی باتیں بتاؤں گا، میں تمام سانپوں میں افضل ہوں، آپ کے لئے ہلکا ہوا جا رہا ہے، آپ مجھے آگ سے نکال کر دور رکھ دیں، یہ کہہ کر 'کارکوٹک' سانپ انگوٹھے کی طرح ہلکا ہوگیا، اور نل نے اسے اٹھا کر بہ آسانی آگ سے دور ایک مقام پر رکھ دیا، رکھتے ہی وہ سانپ ہوا میں اڑنے لگا، اور نل سے بولا کہ اب آپ اپنے قدم گن گن چلئے میں آپ کی بھلائی کے لئے کچھ کرنا چاہتا ہوں، راجہ نل قدم گن گن کر چلنے لگے اور دسویں قدم پر' کارکوٹک' نے انہیں کاٹ لیا، اس کے کاٹتے ہی نل کا خوبصورت جسم، بدصورتی میں بدل گیا، وہ اپنے بدصورت بدن کو دیکھ کر متحیر ہوگئے اور سوچنے لگے، کیا نیکی کا بدلہ یہی تھا، نل کو پریشان دیکھ کر 'کوکارٹک' کہنے لگا کہ اے نل! نیک دل راجہ دکھی نہ ہو، میں نے تمہاری شکل بدنما اس لئے کر دی ہے کہ لوگ تم کو پہچان نہ سکیں اور جس کلیگ کے جسم میں سما جانے سے تم اتنے غم زدہ جنگلوں میں مارے مارے پھر رہے ہو، وہ کلیگ میرے کاٹنے کے زہر سے تکلیف پاتا رہے گا اور اتنی تکلیف پائے گا کہ بھاگنے پر مجبور ہو جائے گا۔ تم نے میری مدد کی ہے میں تمہاری خدمت کروں گا، میرے کاٹنے سے تمہیں کوئی تکلیف نہیں پہنچے گی میں بردان (دعا) دیتا ہوں کہ تمہیں جنگلی درندے گزند نہ پہنچا سکیں اور

تمھارے جسم پر دھار دار ہتھیار کا اثر نہ ہو اور تم جنگ میں فتح ہی پاتے رہو گے۔'' [1]

مذکورہ بالا اقتباس میں بھی بلٹ پروف کا نظریہ ہی پیش کیا گیا ہے۔ لیکن اس میں کسی دیوی دیوتا کا وردان نہیں بتایا گیا ہے بلکہ اس میں ایک سانپ کے زہر کے مثبت اثر پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ اس دور کے مصنفین کو اس بات کا یقین ہو چلا تھا کہ سانپ جیسے نقصان دہ جانور کے زہر سے بھی انسانی بہبودی کا کام لیا جا سکتا ہے۔ یہ یقین زہر کے استعمال کے طریقہ کار پر کوئی روشنی نہیں ڈالتا۔ سیدھے سیدھے سانپ کے کاٹنے اور اس کے بیان پر اکتفا کر لیا گیا ہے۔ جدید دور میں یہ بات ثابت ہے کہ کینسر جیسی مہلک بیماری کا علاج سانپ کے زہر سے کیا جا رہا ہے۔ یہ علاج تکلیف دہ ضرور ہے لیکن فائدہ مند ہے۔ سائنس کی اتنی بڑی ایجاد کی جھلک ہمیں اساطیری ادب میں مل رہی ہے جو حیرت انگیز بھی ہے اور قابل قبول بھی۔

دریودھن: وجر کایا:

بلٹ پروف کی ایک اور کامیاب مثال مہا بھارت میں ہی ملتی ہے۔ دریودھن کو ''وجر کاوا'' کہا گیا ہے۔ وجر کاوا کے معنی ہیرے جیسا جسم کے نکلتے ہیں۔ ہیرا چوں کہ دنیا کا سب سے زیادہ سخت پتھر تصور کیا جاتا ہے جو کسی بھی ہتھیار سے کٹتا نہیں ہے اس لئے مضبوط جسم والے دریودھن کو وجر کاوا کہا گیا۔

دریودھن کے وجر کاوا بننے کی داستان کچھ اس طرح بیان ہوئی کہ اس پر آج کا جدید ذہن والا انسان بھی بخوبی اعتبار کر سکتا ہے اس لئے کہ اس میں سائنس کی جھلکیاں بآسانی دیکھی جا سکتی ہیں۔ واقعہ یوں بیان ہوا ہے کہ مہا بھارت کی جنگ کے

---

[1] نل دمینتی مترجم شگفتہ موج، صفحہ ۸۱ تا ۸۳

دوران دریودھن کی شکست کا گمان ان کی والدہ گاندھاری کو ہونے لگا تھا اس لئے ایک دن انہوں نے اپنے بیٹے دریودھن سے کہ تم بالکل برہنہ ہو کر میرے سامنے آجاؤ۔ بیٹے نے ماں کے حکم پر عمل کرتے ہوئے بالکل برہنہ حالت میں اپنی ماں کے کمرے کی طرف جانے لگے۔ اتفاقاً اس وقت وہاں سے سری کرشن کا گذر ہوا۔ انہوں نے دریودھن کو برہنی حالت میں دیکھ کر ان کا مذاق اڑایا۔ دریودھن نے کہا کہ ان کی والدہ کا حکم ہے جو بجالا رہا ہوں ویسے بھی وہ اپنی آنکھوں پر پٹی باندھی ہوئی ہیں اس لئے اس سے کیا فرق پڑتا ہے۔ شری کرشن نے کہا، انہیں تو کوئی فرق نہیں پڑے گا لیکن تمہاری شرم کو کیا ہوا۔ یہ بات سن کر دریودھن نے ایک تکونی کپڑا لے کر اپنے جانگیا پر باندھ لیا ایسا کرنے سے ان کے کولہے کا ایک حصہ کپڑے کی لپیٹ میں آگیا۔ جب وہ اپنی والدہ کے سامنے پہنچے تو انہوں نے پوچھا کیا تم بالکل برہنہ ہو تو دریودھن نہ ہاں کہا اور اسی وقت گاندھاری نے اپنی آنکھوں کی پٹی کھول دی اور اپنی بھرپور نگاہ بیٹے پر ڈالی۔ جانگیا پر نظر پڑتے ہی افسوس کے ساتھ کہا کہ تم نے غلطی کی۔ میری آنکھیں ایک طویل مدت سے بند تھیں جس کی وجہ سے میری آنکھوں میں ایک خاص قسم کی طاقت ورشعائیں پیدا ہوئی تھیں جب وہ شعائیں تمہارے جسم پر پڑیں تو تمہارا جسم ہیرے کی طرح مضبوط ہو گیا ہے۔ اب تمہارے جسم پر کوئی بھی ہتھیار کسی بھی طرح کا نقصان نہیں کرسکتا۔ تمہارے جسم کے سامنے ہر ہتھیار بے کار ہے۔ لیکن تمہارے کولہے کا وہ حصہ جہاں تم نے کپڑا باندر کھا ہے وہ حصہ کمزور رہ گیا ہے۔ یہی حصہ تمہارے لئے نقصان دہ ثابت ہوسکتا ہے۔

مہابھارت کی جنگ کے آخر میں جب بھیم اور دریودھن کے مابین گدایدھ ہوتا ہے تو ان دونوں میں سے کسی کی بھی شکست نہیں ہورہی تھی۔ اس موقع پر شری کرشن اشارے سے بھیم کو یہ بتاتے ہیں کہ وہ دریودھن کے کولہے پر وار کریں۔ جب ایسا کیا گیا تو دریودھن زمین بوس ہو گیا۔ اس لئے کہ وہ حصہ کمزور تھا۔

اس واقعہ میں ایک طویل عرصہ تک بندر رہنے والی آنکھوں میں پیدا ہونے والی شعاؤں کا ذکر کیا گیا ہے جو سائنس کے اعتبار سے بہت ہی اہم پہلو ہے۔ اس واقعہ میں بھی بلٹ پروف کا نظریہ ہی بیان ہوا ہے۔

ورادھ:

شری رام، لکشمن اور سیتا دیوی جنگل میں پھرتے پھرتے ڈنڈک ون میں داخل ہوئے۔ یہ جنگل بہت ہی خوبصورت تھا۔ اس میں رشی منیوں کے بے شمار آشرم تھے ہر طرح کی عبادت کی سہولیات میسر تھیں۔ ہر طرف چرند پرند اپنے آشیانے بنائے ہوئے تھے۔ اس خوبصورت ماحول سے لطف اندوز ہوتے ہوئے یہ تینوں جنگل کی سیر کر رہے تھے کہ اچانک اس جنگل کے واسی رشیوں اور منیوں کی نظر ان پر پڑی اور وہ ان تینوں کے قریب آ کر کہنے لگے: اے پربھو آپ چاہے ایودھیا میں رہیں یا جنگل میں لیکن آپ ہمارے رکشک ہیں اور ہماری رکشا کرنا آپ کا کرتویا ہے۔ یہ سن کر رام جی نے کہا دریافت کیا کہ تمہیں کیا تکلیف ہے۔ تب رشیوں نے کہا کہ اس جنگل میں راکشسوں کا آنا جانا ہے وہ ہماری عبادت میں خلل ڈالتے ہیں۔ عبادت کرنے والے رشیوں کو جان سے مار ڈالتے ہیں۔ ہماری سامگری برباد کر دیتے ہیں۔ لہٰذا آپ ہمیں ان سے نجات دے کر جائیے۔ یہ دکھ بھری داستان سن کر رام جی نے کہا کہ ہم ضرور تمہاری مدد کریں گے اور تمہیں ان راکشسوں سے جنات دلا کر یہاں سے جائیں گے۔ اتنا کہہ کر وہ تینوں ڈنڈک ون میں آگے چل پڑے۔ اس کے بعد کس طرح انہوں نے ورادھ راکشس کا خاتمہ کیا ملاحظہ کیجئے۔ بالمیکی رامائن کے ہندی مترجم دین دیال دنیش لکھتے ہیں کہ:

وہ ڈنڈک ون میں ابھی تھوڑی ہی دور گئے تھے کہ پروتا کار

راکشس ہاتھی کے سمان چنگھاڑتا ہوا بھیانک روپ دھارن کئے سیتا پہ جھپٹا اور انہیں اٹھا کر کچھ دور جا کر کھڑا ہو گیا۔ پھر رام اور لکشمن کی اور دیکھ کر بولا : تم ہاتھ میں دھنش بان لے کر دنڈک ون گھس آئے ہو اس سے معلوم ہوتا ہے کہ اب تمہاری مرتیو نکٹ آ گئی ہے۔ تم دونوں کون ہو؟ کیا تم نے میرا نام نہیں سنا؟ میں ورادھ ہوں جو پرتی دن رشیوں کا مانس کھا کر اپنی شدھا شانت کرتا ہوں۔ میں تم دونوں کو ابھی رکت پان کر کے اس سندر استری کو اپنی پتنی بناؤں گا۔ تمہاری مرتیو ہی تمہیں یہاں لے آئی ہے۔

ورادھ کی دنبھ پورن وانی سن کر رام نے لکشمن سے کہا۔ 'بھیا دیکھو ورادھ کے چنگل میں پھنس کر سیتا کیسی دکھی ہو رہی ہے، کوئی دوسرا ویکتی اس کا سپرش کرے یہ میرے لئے کتنے لجا کی بات ہے۔ پتا جی کی مرتیو تتھا اپنے راجیہ کے اپہارن سے مجھے اتنا دکھ نہیں ہوا جتنا آج بھئے بھیت سیتا کو دیکھ کر ہو رہا ہوں۔ میری سمجھ میں نہیں آتا کہ اس دشٹ سے سیتا کی کیسے رکھشا کروں۔'

رام کے یہ دین وچن سن کر لکشمن نے کرودھ ہو کر کہا 'بھیا آپ اتنے پراکرمی ہو کر اس پرکار اناتھوں کی طرح کیوں بول رہے ہیں؟ میں ابھی اس دشٹ راکھشس کا سنگھار کرتا ہوں۔' پھر ورادھ سے بولے۔

'دشٹ! مرنے سے پہلے تو ہمیں اپنا پریچیہ دے اور اپنے کل کا نام بتا؟'

ورادھ نے ہنستے ہوئے کہا تم، میرا پریچیہ جاننا چاہتے ہو تو سنو میں جے نامک راکھشس کا پتر ہوں اور شتہند امیری ماں ہے مجھے برہما جی سے یہ پراپت ہے کہ کسی بھی استر شستر سے میری ہتیا نہیں ہو سکتی اور نہ وہ میرے انگوں کی چھن بھن ہی کر سکتے ہیں۔ یدی تم اس استری کو میرے پاس چھوڑ کر چلے جاؤ گے تو میں تمہیں وچن دیتا ہوں کہ میں تمہیں

نہیں ماروں گا۔"

ورادھ کے وچن سن کر رام کو اتنا کرودھ آیا کہ انہوں نے تت کال تکش بانوں سے بیدھنا آرمبھ کر دیا۔ وہ بان ورادھ کے شریر کو چھید کر رکت رنجت ہو پرتھوی پر گرنے لگے۔ اس پر کار گھائل ہو کر ترشول لے ورادھ رام اور لکشمن پر جھپٹا تو دونوں بھائیوں نے اس پر اگنی بانوں کی ورشا آرمبھ کر دی، کنتو ورادھ پر ان کا کوئی پر بھاؤ نہیں پڑا۔ وہ کیول اس کے ترشول کو کاٹ بھی نہ سکے۔ اس کے پشچات جب بھینکر تلواروں سے دونوں بھائیوں نے اس پر آکرمن کیا تو وہ انہیں دونوں بجھاؤں میں پکڑ کر آکاش مارگ سے اڑ چلا۔ رام نے لکشمن سے کہا جدھر یہ راکھشس لے جا رہا ہے ہمیں بنا ورودھ کئے ادھر چلے جانا چاہئے۔ یہی ہمارے لئے بہتر ہے۔" اس پر کار رام لکشمن کو لے جاتے دیکھ سیتا ولاپ کر کے کہنے لگی، ہے راکھشس راج !! ان دونوں بھائیوں کو چھوڑ دو میں تم سے پرارتھنا کرتی ہوں میں تمہارے ساتھ چلنے کو تیار ہوں۔ سیتا کے آرتناد سے دروت ہو دونوں بھائیوں نے ورادھ کی ایک ایک بانہہ مروڑ کر توڑ ڈالی۔ اس سے وہ مورچھت ہو کر پرتھوی پر گر پڑا۔ لکشمن اسے سپچیت بار بار اٹھا اٹھا کر پٹکنے لگے اس سے وہ گھائل ہو کر چتکار کرنے لگا۔

تبھی رام بولے لکشمن، وردان کے کارن یہ وشت مر نہیں سکتا اس لئے ہمیں بھومی میں گڈھا کھود کر اسے بہت گہرائی میں گاڑ دینا چاہئے۔ لکشمن گڈھا کھودنے لگے اور رام ورادھ کی گردن پر پیر رکھ کر کھڑے ہو گئے۔ تب ورادھ بولا، پربھو! میں شاپ کے کارن راکھشس ہوا تھا، واستو میں، میں تمبورو نامک گندھرو ہوں، کبیر نے مجھے راکھشس ہونے کا شاپ دیا تھا۔ آج آپ کی کرپا سے مجھے اس

شاپ سے مکتی مل رہی ہے۔ تت پشچات رام اور لکشمن نے اسے اٹھا کر گڈھے میں ڈال کر پتھر آدی سے پاٹ دیا۔ اس سے اس کے آرت ناد سے سارا ون گونج اٹھا۔" [1]

مذکورہ بالا اقتباس میں یہ ظاہر کیا گیا ہے کہ ورادھ کو برہما جی کا وردان ملا تھا، جس کی وجہ سے وہ کسی بھی طرح کے ہتھیار سے زخمی نہیں ہو سکتا تھا اور نہ ہی مر سکتا تھا۔ اس پر رام اور لکشمن نے پہلے اپنے تیر چلائے جب اس پر تیروں کا اثر نہ ہوا تو انہوں نے اس پر اگنی بانوں کو پریوگ کیا، یعنی انہوں نے اس پر آگ برسانے والے تیر چلائے ۔لیکن ورادھ پر ان تیروں کا بھی کوئی اثر نہ ہوا۔ آج کے دور میں سائنس دانوں نے ایک ایسا لباس بھی ایجاد کیا ہے جس کو پہن کر فائر بریگیڈ کے ملازم آگ میں بے خوف وخطر کود پڑتے ہیں، اور ان کے جسم پر آگ کا کوئی اثر نہیں ہوتا۔ عہد قدیم کے رامائن کے مصنف کو اس بات کا یقین تھا کہ انسان آگ سے بچ کر رہ سکتا ہے، یا آگ کا مقابلہ کر سکتا ہے، لیکن اس کا ذریعہ کیا ہوگا اس بات کا انہیں پتہ نہ تھا کیوں کہ ان کے ذرائع محدود تھے۔ اس لئے انہوں نے انسان کی اس خوبی کو برہما جی کا وردان قرار دے دیا۔ دراصل اس دور کے انسان کی یہ مثبت سوچ تھی جو آگے چل کر عملی صورت اختیار کر گئی۔

اسفندیار (روئیں تن) شاہنامۂ فردوسی:

دورِ جدید میں سب سے زیادہ علم رکھنے والے کو بلندی، مقام و مرتبہ عطا ہوتا ہے۔ قدیم دور میں علم کی دولت کو وہ مرتبہ حاصل نہیں تھا جو آج حاصل ہے۔ اس دور میں انسان طاقت کے بل بوتے پر زندگی گزارتا تھا۔ اس دور میں جسمانی طاقت ہی انسان کی سربلندی، شہرت اور عزت کا باعث سمجھی جاتی تھی۔ اسی لئے حکومت اور مرتبہ

[1] بالمیکی رامائن، مترجم دین دیال ونیش، صفحہ ۲۲۳ تا ۲۲۵

انسان کو اس کی طاقت کی بنیاد پر عطا کیا جاتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کا انسان اپنی طاقت کو بڑھانے کی فکر میں لگا رہتا تھا۔ انسان اپنی طاقت کو بڑھانے اور برقرار رکھنے کے لئے نئے نئے طریقے اختیار کرتا تھا۔ اس مقصد کے حصول کے لئے آسان طریقہ یہ تھا کہ انسان بے انتہا ورزش کرے اور اپنی جسمانی طاقت میں اضافہ کرے ۔جن کے پاس ذرائع ہوا کرتے تھے وہ اپنی کوششوں سے عام انسانوں سے زیادہ طاقت حاصل کرنے کی خاطر جڑی بوٹیوں کا استعمال کر کے اپنا جسم مضبوط بنانے کی فکر کیا کرتے تھے۔ ایسی ایک مثال ہمیں فردوسی کے تحریر کردہ شاہنامۂ فردوسی میں ملتی ہے ۔جس انسان کی بے انتہا جسمانی طاقت عطا ہوئی تھی اس کا نام اسفند یار ہے۔ اس کی تفصیلات ملاحظہ کیجئے:

اسفندیار: اسفندیار ایران کے کہانی بادشاہ گشت اسپ کا روئیں تن بیٹا اور مشہور پہلوان تھا۔ جس کو اس کے استاد جلم اسپ نے ایک مخصوص گھاس کے عرق میں غسل کرا کے روئیں تن بنا دیا تھا، جس کی وجہ سے اس پر کوئی بھی ہتھیار اثر نہیں کرتا تھا۔ اس نے اپنے فن پہلوانی کی خاطر بہت زیادہ شہرت وقوت حاصل کر لی ۔ یہاں تک کہ خود اس کا باپ گشتاسپ اس سے بدظن ہو گیا ،اس خوف سے کہ کہیں اسفند یار خود سلطنت ایران پر قابض نہ ہو جائے اس نے رستم کی بغاوت کا جھوٹا قصہ سنا کر اسے رستم کے مقابلے کے لئے سیستان روانہ کر دیا۔ رستم اور اس کے باپ زال نے اسے بہت سمجھایا ۔وہ نہ مانا ، بالآخر رستم اور اسفند یار میں جنگ ہوئی ۔رستم کسی طرح بھی اسفند یار پر قابو نہ پا سکا۔ اس نے سیمرغ سے صلاح لے کر ایک مخصوص درخت کا دوشاخہ خدنگ بنایا اور اس سے اسفند یار کی آنکھوں پر وار کر دیا۔ چونکہ آنکھیں روئیں تن نہیں تھیں اس لئے اس کی دونوں آنکھیں زخمی ہو گئیں اور وہ زمیں بوس ہو گیا۔

مذکورہ بالا اقتباسات کی ترتیب سے اس بات کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ انسان کی ترقی کے ساتھ ہی ساتھ ذہنی ترقی کا سلسلہ بھی برابر جاری تھا۔ انسان کی روئیں تن یا وجر کاوا بننے میں ابتدائی دور کے مصنفین نے دیوی دیوتاؤں کے وردان کا سہارا لیا ہے۔ اس میں انسانی عقل، کوشش اور جستجو کا کہیں بھی ذکر نہیں ملتا۔ لیکن رفتہ رفتہ فنکاروں نے تخیل کو نہیں بلکہ عقل اور کوشش و تجو کو اپنے خیالات کا محور بنایا ہے۔ شاہنامۂ فردوسی میں فردوسی نے ایک خاص قسم کی گھاس کا ذکر کیا ہے جس کے تیل کی مسلسل مالش سے اسفند یار کے جسم کو روئیں تن بنا دیا گیا تھا۔ اس میں سائنس کی ابتدائی ایجادات کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ جبکہ دریودھن کے وجر کاوا بننے کی جو وجہ بیان کی گئی ہے اس کا تعلق الکٹرانک شعاؤں سے ہے۔ یہ نظریہ قاری کو جدید دور کے بہت قریب لے آتا ہے۔

Use and Throw

جدید دور میں انسان کے استعمال میں بکثرت ایسی چیزیں پائی جاتی ہیں جن کا صرف ایک مرتبہ استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً آج سے صرف پچاس سال پہلے کی بات ہے کہ ایک پڑھا لکھا آدمی ایک قلم خرید لیتا تھا تو اس ایک قلم سے لکھتے لکھتے اس کی زندگی ختم ہو جاتی تھی۔ دوسرا قلم خریدنا اس کی قسمت میں لکھا نہ ہوتا تھا۔ کبھی کبھی تو اساتذہ کے قلم شاگردوں کو تحفتہ میں پیش کیے جاتے تھے۔ قلم ورثہ میں بھی ملتے تھے۔ لیکن اب قلم صرف ایک استعمال کے لئے بنائے جا رہے ہیں۔ جیسے ہی قلم کی سیاہی ختم ہوئی قلم بے کار ثابت ہوا غرض اسے پھینک کر دوسرا قلم خرید لیا جاتا ہے۔

اگر ہم جنگ میں استعمال ہونے والے اصلحہ پر توجہ کریں تو پتہ چلتا ہے کہ قدیم دور میں جو بھی اصلحہ استعمال ہوا ہے وہ مضبوط اور کثرت استعمال کی بنیاد پر بنایا گیا ہے۔ جیسے تیر و کمان: تیر چلائے جاتے اور جنگ کے اختتام پر لاشوں کے جسموں سے

تیر کھینچ کر دوبارہ ان کا استعمال کیا جاتا ،اسی تلواریں بھی کثرت استعمال کی خاطر بنائی جاتی تھیں ۔توپ کا بھی وہی حال تھا۔اس کے مقابلے میں جب ہم جدید اصلحہ کا مطالعہ کریں گے تو پتہ چلتا ہے کہ اکثریت ایسے اصلحہ کی ہے جو صرف ایک مرتبہ استعمال میں آتا ہے اور اس کے بعد وہ اصلحہ ذائع ہو جاتا ہے۔مثلاً پستول ک ااستعمال بار بار ہوتا ہے قدیم کمان کی طرح لیکن اس کی گولی (Bulet) صرف ایک استعمال کی ہوتی ہے۔اسے چلانے کے بعد وہ کسی کو لگے یا نہ لگے لیکن وہ بے کار ہو جاتی ہے۔جدید دور کے بن، گرانٹ ،میزائلس وغیرہ سب کے سب صرف ایک مرتبہ کے استعمال کی چیزیں ہیں ۔اس طرح کے use and throuw کا فلسفہ اساطیری اہل قلم کے ذہن میں تھا اس لئے ان کے پاس ایسے کئی ہتھیاروں کا ذکر ملتا ہے جو صرف ایک مرتبہ کے استعمال کے لئے اساطیری کرداروں کو عطا کئے گئے تھے۔مثالیں ملاحظہ ہو:

مہابھارت میں کرن ایک مرکزی کردار کی حیثیت رکھتا ہے وہ کنتی کا پہلا بیٹا ہے جو کوچ اور کنڈل کے ساتھ پیدا ہوا تھا۔ یہ دونوں ایسی چیزیں تھیں جو کرن کو ہر طرح کے ہتھیار سے محفوظ رکھتی تھیں ۔راجہ اندر نے برہمن بھیس بدل کر کرن کے گھر پر آیا اور اس سے کوچ کنڈل بھیک میں مانگنے لگا۔اس کی اس حرکت کی اطلاع کرن کو پہلے سے تھی اس لئے اس نے کہا:

"برہمن دیوتا تم مجھ سے چاہے ساری پرتھوی کا راج مانگ لو ،پرنتو کوچ کنڈل مت مانگو۔انہیں دید ینے سے میرے شترو مجھے مار ڈالیں گے۔جب برہمن نے انہیں ہی لینے کا آگرہ کیا تو کرن نے ہنس کر کہا ،ہے اندر دیو میں نے آپ کو پہچان لیا ہے ،جب آپ سویں بھکاری بن کر میرے دوار پر آئے ہیں تو میں انہیں آپ کو اوشیہ دوں گا،کنتو اس کے بدلے میں میں بھی تم سے کچھ چاہوں گا۔کرن کے وچن

سن کر اندر نے کہا، مجھے معلوم ہے میرے ابھی پرایہ کی سوچنا تمہیں سوریہ پہلے ہی دے چکے ہیں۔ تمہاری بات مجھے سویکار ہے تم وجر کے اتریکت کچھ بھی مانگ لو، میں دے دوں گا۔ اندر کے آشواسن دینے پر کرن نے کہا، مجھے اپنی اموگھ شکتی دے دیجئے جس کا وار شترو پر کبھی خالی نہیں جاتا۔ اندر بولے میں تمہیں وہ شکتی کیول اس شرط پر دونگا کہ تم اس کا پریوگ کیول ایک بار ہی کرو گے۔ اس کے بعد وہ شکتی میرے پاس لوٹ آئے گی۔ اس بات کو سمرن رکھنا کہ پرانوں پر سنکٹ آئے بن اس شکتی کا پریوگ کبھی مت کرنا۔ انیتھہ تمہاری مرتیو ہو جائے گی۔" [1]

مذکورہ بالا اقتباس میں کرن کو جو اموگھ شکتی راجہ اندر کی طرف سے ملتی ہے اس کے استعمال پر خود اندر نے کہا تھا کہ اس کو صرف ایک مرتبہ استعمال کیا جا سکتا ہے۔

"شیو نے پرسن ہو کر انہیں اپنے دیویہ روپ کے درشن دئے ساتھ ہی انہوں نے ارجن کو "پاشوپت" نامک دیویہ استر بھی پردان کیا اور کہا اس کی مار سے کوئی نہیں بچ سکے گا۔ یہ سب پرکار کے آکرامک شستروں کو نشٹ کر کے سدیو تمہاری رکشا کرے گا۔" [2]

ارجن کو عطا کیا شیو جی کا طاقتور ہتھیار "پشوپت" تھا جس کو صرف ایک مرتبہ استعمال کیا جا سکتا تھا۔ یہ ہتھیار بھی (use & throw) کا فلسفہ بیان کرتا ہے۔ جیسے جدید دور کے بم اور میزائیل۔

مشین گن کا تصور:

مشین گن بیک وقت کئی گولیاں برساتی ہے۔ اگر اس کا چلانے والے باکمال

---

[1] مہابھارت، مترجم دین دیال ونیش، صفحہ ۱۲۳

[2] مہابھارت، مترجم دین دیال ونیش، صفحہ ۷۸

ہے تو اس کے اطراف ایک بھی سپاہی زندہ نہیں رہ سکتا۔ اس طرح کا عمل سائنس کی مدد سے ممکن ہے۔ لیکن اساطیری ادب میں ایسے ہتھیار کا ذکر ملتا ہے جس کے استعمال سے ایک ہی کمان سے کئی تیر نکلتے ہیں۔ مثال کے طور پر:

''اشوتتھاما نے جو نارائن استر پر گٹ کیا تھا اس سے آکاش میں ہستروں بان پر کٹ ہوئے سب کے سب آگر بھاگ پر پرکٹ ہو رہے تھے۔ کچھ ہی چھنوں میں وہ بان سب اور پھیل گئے اور ان سے چلتے ہوئے کولے پانڈوں سینا پر آکر گرنے اور ان کا وناش کرنے لگے۔ اپنی سینا کا ابھوت پورو وناش ہوتے دیکھ کر یدھشٹر اتینت بھت ہوا تھے۔ تب شری کرشن نے سمست سینکوں کو سمبھودت کرتے ہوئے کہو: ویرو! تم سب لوگ بھئے چھوڑ کر اپنے استر شستر پرتھوی پر ڈال کر سواریوں کے نیچے اتر جاؤ۔ پرتھوی پر نہتے کھڑے لوگوں پر یہ استر وار نہیں کرتا۔'' [1]

اس اقتباس میں نارائن استر کا ذکر ہوا ہے جس کے استعمال سے خلا میں بے شمار تیر نمودار ہوتے ہیں جو بیک وقت پوری فوج کو اپنے نرغے میں لے لیا کرتے ہیں۔ اس اصلحہ کا انداز بالکل مشین گن جیسا ہی ہے۔ ایک اور مثال رامائن سے ملاحظہ کیجئے:

''جب رام چندر نے شورپنکھا کو اس راکشس دل کے ساتھ آتے دیکھا تو وہ لکشمن سے بولے: لکشمن یہ راکشس شورپنکھا کے اپنام کا بدلہ لینے کے لئے آرہے ہیں۔ تم سیتا کی رکشا کرو۔ میں ابھی ایک ایک کو مار کر یم لوک بھیجتا ہوں۔

اس کے پشچات جب تک راکشس ان کے پاس پہنچے، تب تک رام دھنش پر پرتیچا پڑھا کر بان سنبھالے یدھ کے لئے تیار ہو چکے

---

[1] مہابھارت، مترجم دین دیال ونیش، صفحہ ۲۷۷

تھے۔ پھر ان سے بولے، ہے وشنوں، ہم لوگ اس ون میں نواس کرتے ہوئے تپسوی دھرم کا پالن کر رہے ہیں اور کسی نر دوشی کو کبھی نہیں چھیڑتے، اس لئے تم بھی یدی اپنی بھلائی چاہتے ہو تو یہاں سے لوٹ جاؤ۔ رام کے یہ وچن سن کر بنا کوئی اتر دیئے ہی ان راکشسوں نے ایک ساتھ رام پر اپنے شستروں سے وَکرمن کر دیا۔ اس پر رام نے ایک ساتھ چودہ بان چھوڑے جنہوں نے ان کی چھاتیوں میں گھس کر ان کے پرانوں کا ہرن کر لیا۔ وہ بھومی پر گر کر تڑپنے لگے، پھر وہ سب مرتیو کو پراپت ہوئے۔'' [1]

اس اقتباس میں بھی شری رام نے اپنی کمان سے صرف ایک ہی وار میں چودہ تیر چھوڑے جن کا شکار ہو کر چودہ راکشس بیک وقت مر گئے۔ اگر اس وقت چودہ کے بجائے اور زیادہ راکشس ہوتے تو بھی رام کی کمان سے بیک وقت اسی قدر تیر نکلتے۔ یہ کارنامہ بھی مشین گن سے مشابہت رکھتا ہے۔

Hand-grenade ناریل رترنج :

''اس نے بغضب تمامتر ایک ناریل کمر سے نکال کر جانب آسمان مارا کہ وہ بلند ہو کر شق ہوا اور دھواں اس میں سے نکلا فوراً ابر تیرہ و تار ہر سمت سے گھر آیا دنیا سیاہ ہوگئی اندھیر چھایا اور موتی برسنے لگے۔'' [2]

یہ اقتباس داستان امیر حمزہ سے ماخوذ ہے اس میں دشمن پر ناریل سے وار کیا گیا ہے۔ لیکن اس وار کا نتیجہ ایک شے سے دی گئی چوٹ کا نہیں بلکہ ایک دستی بم کے نتائج برآمد ہوتے ہیں۔ اس طرح کی کئی مثالیں ہمیں دیگر کئی داستانوں میں بھی ملتی ہیں۔

---

[1] بالمیکی رامائن مترجم دین دیال دنیش صفحہ ۲۵۶

[2] داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوش ربا از شکیل الرحمٰن صفحہ ۸۷

میزائلوں کا ٹکراؤ اور تیزاب:

''طاؤس پر چڑھ کر سامنے اس سوار کے گئی اس سے طلب کی اس نے ایک نارنج مارا ملکہ مہ رخ نے بھی ناریل مارا۔نارنج و ناریل لڑ کر باہم ٹوٹ گئے اس عرصہ میں مہرخ قریب سے طاؤس اڑا کے لے گئی ۔وہ چاہتا تھا کہ تلوار کا وار کرے اس نے شیشے سے خون لے کر ایک چھینٹا مارا جیسے ہی خون اس پر پڑا ایک شعلہ اس کے جسم سے نکلا اور اس نے جلنا شروع کیا دم بھر میں خاک ہو کر رہ گیا۔'' ۱

''ملکہ حیرت جادو نے شبنم کو للکارا خبردار او شبنم کہاں جاتی ہے صنم ملکہ حیرت جادو خاتون شہنشاہ طلسم ہوش ربا ملکہ شبنم کو ہر پوش نے ایک جادوگر کو مار کر جھولی اٹھالی اس میں سے ترنج نکال کر مارا حیرت نے برق چمکائی ترنج ٹکڑے ٹکڑے ہو کر زمین پر گرا مگر کئی ساحروں کو شعلۂ آتش نے جلا دیا بس حیرت نے بڑھ کر ایک گولہ شبنم پر مارا بال اپنے کھول دیئے۔'' ۲

''صفت سحر ساز میدانِ جنگ میں آتی ہے تو مہرخ کو للکارتے ہوئے کہتی ہے تم نے سحر ہفت بیضے کا نام سنا ہوگا اسے دیکھا نہ ہوگا آج دیکھ لو کنٹھے سے ایک بیضہ توڑ کر آسمان کی جانب پھینکتی ہے جو بلند ہو کر شق ہو جاتا ہے اور اس سے پہلے تو ہزاروں اور پھر لاکھوں ستارے جانب لشکر مہرخ چلنے لگتے ہیں آسمان روشن ہو جاتا ہے، مہرخ سے کہتی ہے کہ یہ جس کے سر پر پڑے گا وہ جل جائے گا۔ یہ جنگ اس وقت دلچسپ بن جاتی ہے جب بہار جادو پورے ماحول کو گلستان میں تبدیل کر دیتی ہے

---

۱ داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوش ربا از شکیل الرحمٰن صفحہ ۹۱

۲ داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوش ربا از شکیل الرحمٰن، صفحہ ۱۵۴

اوراس کے بعد جب صفت سحر ساز کے کنٹھے کا ایک بیضہ اوپر جا کر شق
ہو جاتا ہے اور لاکھوں خوش رنگ لعل کے برابر سرخ چادریں کی چادریں
بن کر لشکر مہرخ پہ آ گرتے ہیں۔" [1]

مذکورہ بالا تمام اقتباسات میں بم اور میز ائلس کا تصور پایا جاتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ صفت سحر ار مہ رخ نے جو گولے داغے وہ جادوئی گولے تھے جن کو بنانے میں کسی طرح کا بوجھ بنانے والے پر نہیں پڑا اور نہ ہی اس کے بنانے میں کسی فیکٹری یا کارخانے کی ضرورت پڑی۔ بس ایک جادو پڑھا اور گولہ پھینک مارا۔ اس نظام میں ایک بات معلوم ہوتی ہے کہ ان اہل قلم کو آٹومیٹک سسٹم کا بھی یقین تھا اور بم یا میز ائلس کی دریافت کو بھی یقین تھا۔ یہ ایسے پہلو ہیں جن پر توجہ دیں تو ان اہل قلم کی قوت تخیل پر ایمان لانے کو جی چاہتا ہے۔

سوریہ نمسکار:

ہندوستان میں رائج عبادت کے مختلف طریقے قدیم دور کے انسان کی سوچ کے آئینہ دار ہیں۔ انسان نے جس حقیقت کا عرفان حاصل کر لیا وہ اس حقیقت کو قبول کرنے اور اس کی قدر کرنے پر تیار ہو گیا۔ زمانہ شب و روز کے زیر و بم پر قایم ہے۔ رات اور دن کا سلسلہ روز اول سے جاری ہے اور تا قیامت یہ سلسلہ جاری رہے گا۔ اس سلسلہ پر غور کریں تو اندازہ ہوگا کہ اس سلسلے کا دار و مدار صرف سورج پر منحصر ہے۔ سورج ہی دن کو اگانے کا ذمہ دار ہے اور سورج ہی رات کو دنیا پر پھیلانے کا ذمہ دار ہے۔ سورج کو صرف روشنی دینے والا ایک ذریعہ تصور کر کے خاموش ہو جانا نادانی ہے۔ وہ دراصل دنیا میں زندگی میں رنگ بھرنے کا کام کرتا ہے۔ سورج کی گرمی سے ہی زندگی کی کونپلیں پھوٹتی ہیں۔ ہم سمجھتے ہیں کہ بیج کو پیڑ بنانے والی شے زمین ہے۔

[1] داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوش ربا از شکیل الرحمٰن، صفحہ ۱۷۵

بے شک زمین ہی میں رہ کر بیج پیڑ کی منزل تک کا سفر کرتا ہے۔لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ بیج کو کونپل سورج کی گرمی سے عطا ہوتی ہے۔اگر زمین میں بوئے گئے بیج پر سورج کی روشنی نہ پڑے تو وہ بیج سڑ گل کر بیکار ہو جائے گا لیکن اس سے کونپل نہیں پھوٹے گی۔کونپل بننے کے بعد بھی سورج کی گرمی ہی کونپل کو پودہ اور پودے کو پیڑ تک کا سفر طے کراتی ہے۔اسی لئے کہا گیا ہے کہ سورج ہی زندگی کی علامت ہے۔مادی چیزوں کی اہمیت کو محسوس کر کے ہی قدیم دور کے انسان نے سورج کو سب سے پہلے عبادت کے لائق تصور کیا اور اس کی پوجا کا اہتمام کیا۔اس پوجا کا ایک خاص طریقہ ہے جس کا مطالعہ کیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ اس پوجا میں کئی عناصر ایسے پیش کئے گئے ہیں جن کا تعلق سائنس سے بھی ہو سکتا ہے۔بالخصوص اس مطالعہ سے سورج کی اہم خصوصیات پر روشنی پڑتی ہے۔اس پس منظر میں جب ہم سوریہ نمسکار کا مطالعہ کریں گے تو کئی ایسے پہلوؤں کی پردہ کشائی ہو جاتی ہے جن سے ہمارا عام قاری ناواقف ہے۔سوریہ نمسکار سے متعلق حسب ذیل اقتباس قابل غور ہے:

> ''آفتاب! تمام اشیاو عناصر کی وحدت کی علامت ہے۔اس کا دائرہ کائنات کی وحدت اور آہنگ کی وحدت کا شعور عطا کرتا ہے۔آفتاب کی پرستش یا سورج پوجا کے بارہ انداز پر رکھی جائے تو محسوس ہوگا کہ ہر انداز سے آفتاب اور فرد کا رشتہ واضح ہو رہا ہے اور بارہ انداز کی تکمیل کے بعد اپنے وجود کے چکر اور اس کی گردش کا عرفان حاصل ہو گیا ہے۔نیز یہ حقیقت بھی بخوبی نقش ہو گئی ہے کہ فرد اور سورج دونوں ہی 'چکر' ہیں۔'سوریہ نمسکار' جہاں آفتاب کی عظمت کے گہرے رد عمل کا اظہار ہے وہاں جلال و جمال کی وحدت اور فرد اور کائنات کی وحدت کا گہرا شعور بھی ہے۔یوگ نے اسے بڑی اہمیت دی ہے،اور سوریہ نمسکار کے لئے جسم کے تحرک کے آہنگ کی آہستگی،مطابقت،خوش ترتیبی اور ہم

آہنگی اور سانسوں کے مناسب زیروبم کی مناسب ترتیب پر زور دیا ہے۔سوریہ نمسکار کی ابتدا 'پران ؤ'(pranava) یعنی 'اوم' سے ہوتی ہے'بیج منتر' کی آواز کے ساتھ چھ(۶) بنیادی آوازیں ہیں۔سورج کے بارہ(۱۲) نام لئے جاتے ہیں اور ہر نام کے ساتھ عبادت کا ایک عمل یا انداز وابستہ ہے۔ پہلے عمل میں آفتاب کو''منتر'' کہا جاتا ہے۔یعنی ایسا دوست جو تمام ابدی قوتوں اور طاقتوں کا سرچشمہ ہو۔دوسرے عمل میں اسے''روی'' کہا جاتا ہے۔یعنی قوت حیات کا چمکتا ہوا پیکر۔تیسرے عمل میں آفتاب کو''سوریہ'' لطیف تر مفہوم کے ساتھ محسوس کیا جاتا ہے۔یعنی روشنی کا ابدی منبع۔ چوتھے عمل میں اسے'بھانو' کہا جاتا ہے۔یعنی وہ ابدی پیکر جو آسمان کا شہنشاہ ہو۔اپنی گرمی اور روشنی کے ساتھ سب سے عظیم نقش بنا ہو۔ پانچویں عمل میں وہ ایک خوبصورت ،شرق سے مغرب کی جانب پرواز کرتا ہوا پرندہ (کھاگا) بن جاتا ہے۔ چھٹے عمل میں وہ ''پشن''یعنی (pushana) یعنی طاقت اور تحرک عطا کرنے والا پیکر بن جاتا ہے۔ساتویں عمل میں وہ''ہرنیا گربھ''(Hirnaya garbh) کی صورت میں جلوہ گر ہوتا ہے۔یعنی سنہرے حاشیوں کے درمیان ابدی قوتوں کا جلوہ ۔ آٹھویں عمل میں وہ صبح کاذب کا خالق 'مارچی'' ہے ۔نویں عمل میں''ادیتی'' (Aditi) کا بیٹا ۔یعنی اولین روشن پیکر کی عطا کی ہوئی سب سے بڑی نعمت۔دسویں عمل میں وہ ''سویتا''(Savita) ہے یعنی گرم شعاعوں کا گہوارہ، کہ جس سے عقل ودانش کی گرہیں کھلتی ہیں۔گیارہویں عمل میں وہ ''اراک'' (Arak) ہے یعنی تمام اشیا و عناصر کو زندہ اور تابندہ رکھنے والا اور بارہویں عمل میں سورج ''بھاسکر''(Bhaskara) کی صورت جلوہ گر

ہوتا ہے۔ جو داخلی اعتماد کو مضبوط اور مستحکم کرتا ہے اور نئے امکانات سے آشنا کرتا ہے۔ اس طرح سورج پوجا یا سوریہ نمسکار سے ایک چکر پورا ہوتا ہے جو عبادت کے بعد پوری کائنات کے جلال و جمال کا عرفان عطا کرتا ہے۔ روشنی اور گرمی اور مختلف جلووں کے ارتعاشات کا احساس وجود کی گرمی اور باطن کے جلووں کی ارتعاشات سے رشتہ قائم کر کے ایک جمالیاتی وحدت کا شعور عطا کر دیتا ہے۔ آفتاب کو صبح کی عبادت میں بارہ (۱۲) علامتوں میں اس شدت سے محسوس کیا جائے کہ فرد اس میں جذب ہو جائے۔ یہ بارہ (۱۲) عمل بارہ صورتوں یا علامتوں کو محسوس کرتے ہوئے ایک چکر پورا کر لیتے ہیں"۔[1]

مذکورہ بالا اقتباس سے دنیا اور انسان کے لئے سورج کی اہمیت، ضرورت اور افادیت کا پورا اندازہ ہو جاتا ہے۔ اس لحاظ سے سورج کا سائنسی مطالعہ سوریہ نمکار کی پوجا کے ذریعہ انسان تک پہنچتا ہے بشرطیکہ انسان سوریہ نمسکار کو صرف ایک پوجا سمجھ کر نہیں بلکہ اس پوجا کی اہمیت کو سمجھ کر کرے ورنہ یہ پاجا بھی لا حاصل ہی ٹھہرے گی۔

ذرائع ابلاغ:

قدیم دور میں ذرائع ابلاغ کا کوئی منضبط طریقہ رائج نہیں تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ایک خبر ایک مقام سے دوسرے مقام تک پہنچنے میں طویل عرصہ لگ جاتا تھا۔ ایسے حالات میں پیغام رسانی کا مسئلہ بہت ہی پیچیدہ بنا گیا تھا۔ اساطیری اہل قلم نے اس کا حل جادو کے اثر سے تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے پیش کردہ طریقہ کار میں الیکٹرانک میڈیا کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ دور حاضر میں الیکٹرانک میڈیا کا طریقہ کار سائنٹفک ہے لیکن اس دور کے تمام ذرائع ابلاغ کی بنیاد صرف جادو یا سحر کو بتایا گیا ہے

[1] ہندوستانی جمالیات جلد اول از شکیل الرحمن، صفحہ ۴۴۶ تا ۴۴۷

مثالیں ملاحظہ کیجئے:

''بادشاہ نے یہ بات سن کر اس بڑھیا ساحرہ کو رخصت کردیا اور خود شاہزادے کے پاس آیا اور اس سے فرمائش کا ذکر کیا۔ شاہزادہ باپ کی فرمائشوں سے دیگر حالت میں پری بانو کے پاس آیا اور سب حال کہہ سنایا، پری بانو ہنسی اور کہنے لگی کہ یہ فرمائش تو کچھ نہیں۔ ساحرہ نے جس شخص کا حلیہ بتایا ہے وہ میرا بھائی ہے۔ جب تم جاؤ گے تو اسے بلا دوں گی۔ اور امید ہے کہ انجام بھی قریب آ گیا ہے۔ پھر دونوں مہینہ بھر تک عیش وعشرت میں مشغول رہے۔ جب شاہزادے کی روانگی کا وقت آیا تو پری بانو نے ایک انگیٹھی روشن کر کے کچھ پڑھا اور اپنے سر کا بال توڑ کر جلایا۔ اسی وقت ایک ہیبت ناک آدمی سامنے آ کر کھڑا ہوگیا۔ جس کا دس گز کا قد اور بیس گز کی بل کھاتی ہوئی ڈاڑھی تھی۔ قریب تھا کہ شاہزادہ غش کھا کر گر جائے۔ آنیوالے شخص نے سلام کیا اور پری بانو نے اس سے کہا کہ بھائی شیرو بیٹھو۔ شیرو نے احمد کو دیکھ کر پوچھا کہ یہ آدم زاد کون ہے، پری بانو نے شرما کر اس سے کہا کہ یہ میرا شوہر ہے جس وقت میں نے شادی کی آپ کوہ قاف گئے ہوئے تھے۔ اس لئے بلا نہ سکی۔ شیرو نے احمد کو پیار کیا اور پھر پری بانو سے پوچھا کہ اس وقت مجھے کیوں بلایا ہے۔ پری بانو نے شروع سے آخر تک کل قصہ بیان کیا اور کہا کہ ایک وزیر کے یہ سب بیج بوئے ہوئے ہیں۔ اور ایک ساحرہ ہے جو یہ سب فرمائشیں کراتی ہے۔'' [1]

داستان الف لیلیٰ میں ایک قصہ پری بانو اور احمد کی گفتگو کے عنوان سے تحریر کیا گیا ہے جس میں داستان کے ہیرو احمد نے ایک پری سے شادی کر لی تھی۔ احمد ایک

[1] الف لیلیٰ، انور بک ڈپو، جامع مسجد، دہلی، صفحہ ۲۶۵

شہزادہ تھا اس کی شادی سے اس کے باپ کو لاعلم رکھا تھا۔ بادشاہ نے ایک ساحرہ کی مدد سے احمد کی شادی کا پرہ لگا لیا اور اس کو پری کے چنگل سے نکالنے کے ارادے سے ساحرہ کے کہنے پر احمد سے عجیب وغریب فرمائشیں کرنے لگا جن کو پروا کرنے کے لئے احمد کو پری کی مدد لینی پڑتی تھی۔ جب ہر فرمائش پوری ہونے لگی تو ساحرہ نے ایک دیو قامت انسان کو بادشاہ کے سامنے پیش کرنے کی فرمائش کی۔ جب اس بات کا علم پری کو ہوا تو اس نے کہا کہ جس کو بلایا جارہا ہے وہ میرا بھائی ہے یہ کہہ کر پری نے اپنے بھائی کو بلانے کے لئے ایک انگیٹھی جلائی اور اس میں کچھ پڑھ کر اپنے سر کا ایک بال نکال کر ڈال دیا۔ فوراً اس کا بھائی حاضر ہوگیا۔ ترسیل کا یہ طریقہ جدید دور کے ٹیلیفون کی نمائندگی کر رہا ہے۔

داستان الف لیلیٰ میں ایک اور واقعہ درج ہے جس کا عنوان حاسد بہنوں کا قصہ ہے اس قصے میں ایک بادشاہ کے تین بچوں کا ذکر ہے جن میں ایک لڑکی اور دو لڑکے ہیں، جو بادشاہ سے بچھڑ کر ایک مالی کے یہاں تربیت پاتے ہیں اور اس کے تعمیر کردہ محل اور باغ میں زندگی گزارتے رہتے ہیں مالی کی موت کے بعد ایک بڑھیا اس باغ میں آتی ہے۔ اس وقت دونوں بھائی شکار پر گئے ہوئے تھے بڑھیا نے کہا کہ اس باغ کی خوبصورتی میں اضافہ کرنے کے لئے لازمی ہے کہ اس میں تین چیزیں شامل کردئے جائیں دریافت کرنے پر بڑھیا نے کہا کہ وہ تین چیزیں ہیں بولری چڑیا، گاتا درخت اور سنہری چشمے کا پانی۔ بڑھیا کے چلے جانے کے بعد جب بھائی گھر آئے تو بہن نے بھائیوں سے بڑھیا کی بات بتائی اور کہا کہ یہ تینوں چیزیں لاکر باغ کی رونق بڑھا دی جائے۔ ایک بھائی بہن جب سفر پر نکلا تو اس نے کہا:

"میں جاتا ہوں اور یہ سب چیزیں لے کر آؤں گا۔ اگلے روز بہن سفر کے لئے تیار ہوگیا اور بہن کو خنجر نکال کر دیا کہ یہ میری نشانی ہے۔ جب تک یہ شفاف رہے تو سمجھنا میں بخیر ہوں اور جب دیکھو کہ یہ میلا

ہو گیا ہے تو اس وقت مجھے کوئی مصیبت ضرور درپیش آئی ہوگی اگر خون آلودہ ہوجائے تو سمجھنا کہ میں اس دنیا میں نہیں رہا۔'' ۱؎

مذکورہ اقتباس سے واضح ہے کہ بہمن نے اپنی حالت سفر کی اطلاع کے لئے ایک خنجر بہن کے حوالے کیا جس کی کیفیت میں پیدا ہونے والی تبدیلیوں کو اس کے حالات کا عکاس بتایا گیا ہے۔ یہ بھی ترسیل کا ایک ذریعہ ثابت ہوا ہے۔ اور اس ترسیل کی بنیاد بھی سحر پر ہی رکھی گئی ہے۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ ایک خنجر اس کے مالک کے حالات کی ترسیل کا کام انجام دے۔ بہر حال بہمن کی ناکامی کی اس خنجر نے بہن کو اطلاع دے دی۔ بہمن کے ناکام ہونے کی اطلاع ملتے ہی دوسرا بھائی پرویز بھی انہی تین چیزوں کی تلاش میں نکل پڑتا ہے۔ اس کی تفصیل ملاحظہ ہو:

''اس کے بعد دونوں بہن بھائی مل کر بہت روئے۔ پرویز نے اپنے گلے سے موتیوں کی مالا اتار کر بہن کو دی۔ اور کہا۔ اس سے میری حالت کا اندازہ ہوتا رہے گا۔ جب تک یہ اچھی رہے میں بخیر رہوں گا اور جب اس کے دانے ایک دوسرے سے جڑ جائیں وہ میری موت کا دن ہوگا۔ پریزاد نے بھائی کا ہار گلے میں پہن لیا اور کہا جاؤ میں تمہیں بھی خدا کے سپرد کرتی ہوں۔

پرویز بیس دن کے بعد اکیسویں روز اس فقیر کی کٹیا پر پہنچا۔ اور وہی سوال کیا کہ بولتی چڑیا۔ گاتا ہوا درخت اور سنہرے چشمے کا پانی لینے آیا ہوں۔ فقیر نے سمجھایا کہ بیٹا کیوں اپنی جان دیتا ہے۔ چند روز ہوئے ۔تیرا ہمشکل ایک نوجوان گیا تھا، لیکن واپس نہیں آیا، شاید پتھر کا ہو گیا ہوگا، تم اس ارادے سے باز آؤ، پرویز نے کہا، بابا وہ میرا بھائی تھا۔ اب میں ضرور جاؤں گا۔ یا اپنی جان دوں گا۔ یا بھائی کا انتظام کرلوں گا۔

۱؎ الف لیلیٰ، انور بک ڈپو، جامع مسجد، دہلی، صفحہ ۲۶۸ تا ۲۶۹

جب فقیر نے دیکھا کہ یہ نہیں مانے گا تو ایک گیند نکال کر اس کو دی اور سب نشیب و فراز سمجھا دیئے۔ پرویز گیند کو ڈال اس کے پیچھے روانہ ہوا۔ گیند پہاڑ کے دامن میں جا کر رک گئی۔ پرویز گھوڑے سے اتر کر پہاڑ پر چڑھنے لگا۔ جوں ہی اس نے قدم بڑھایا۔ ہر طرف سے شور وغوغا بلند ہونا شروع ہو گیا اور گالیوں کی بوچھار شروع ہو گئی۔ کوئی اس کا نام لے لے کر دھمکانے لگا کہ باوجود انتہائی کوشش اور ضبط کے پرویز ضبط نہ کر سکا۔ اور تلوار لیکر پیچھے پلٹا اور اسی وقت پتھر کا ہو گیا۔

جس روز پرویز پتھر کا ہو گیا، اسی روز پریزاد کے گلے میں پڑی ہوئی مالا کے دانے ایک ایک سے قریب ہو گئے جس سے پریزاد نے سمجھ لیا کہ پرویز پر بھی کوئی افتاد پڑی ہے۔ تمام دن وہ دونوں بھائیوں کو یاد کر کے روتی رہی۔ دوسرے روز اس نے فیصلہ کیا کہ جب بھائی نہ رہے تو میں رہ کر کیا کروں گی۔ [1]

اس اقتباس میں پرویز نے ایک موتی کی مالا اپنی بہن کو دیکر یہ کہہ دیتا ہے کہ اگر اس کے دانے الگ الگ ہوں تو میں بخیر ہوں جس دن یہ ایک دوسرے کے قریب آ جائیں سمجھو میں ختم ہو گیا۔ یہاں بھی ترسیل کے لئے جادو کا ہی سہارا لیا گیا۔ ان دونوں واقعات میں ایک بات واضح ہے وہ یہ کہ وہاں کوئی تار کا سسٹم نہیں ہے، وایرلس سسٹم بھی نہیں ہے لیکن ترسیل مکمل ہو رہی ہے۔ اس بحث سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ اس دور کے اہل قلم کی نظر میں ترسیل و ابلاغ سے متعلق کچھ تو تھا جس کے اظہار میں ناکام رہے ہیں اسی لئے اپنی ہرنا کامی کو جادو یا سحر کی مدد سے چھپانے کی کوشش کی ہے۔

---

[1] الف لیلیٰ، انور بک ڈپو، جامع مسجد، دہلی، صفحہ ۲۷۱ تا ۲۷۲

ٹی وی یا سیل فون:

کتاب سامری، اوراق جمشید اور کوکب روشن ضمیر

ملکہ دمامہ جادو اور ساحر شمس، داستان امیر حمزہ کے دو بڑے ساحر ہیں، ساحروں کی کمی نہیں ہے، افراسیاب جادو سب سے بڑا ساحر ہے۔ اس کے پاس ''کتاب سامری'' بھی ہے اور ''اوراق جمشید'' بھی کہ جن سے وہ مدد لیتا رہتا ہے۔ جس سوال کا جواب چاہتا ہے تحریر میں حاصل کر لیتا ہے۔ افراسیاب جادو کے پاس ایک آئینہ ہے ''کوکب روشن ضمیر'' اس آئینہ میں وہ سب کچھ پڑھ لیتا ہے، دیکھ لیتا ہے۔ [1]

جام جمشید اور جام جہاں نما کی طرح داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوش ربا میں افراسیاب نامی ایک کردار پیش کیا گیا ہے جس کے پاس ایک آئینہ ہے جس کو دیکھ کر افراسیاب مشکل حالات میں اپنے معبود سے مدد حاصل کر لیتا ہے۔ یہ آئینہ بھی آج کے Live Telecost کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

لوحِ طلسم:

طلسمی طاقتوں کی بنیاد پر تخلیق کردہ ایسے ذرائع جن کے ذریعہ اس دور کا انسان فاصلہ کی خبریں معلوم کر لیتا تھا اور اپنی ضرورت کے تحت اس میں معلومات بھی حاصل کر لیا کرتا تھا۔ یہ عمل اس عہد میں پیش کرنے کے لئے بیشک جادو کا سہارا لیا گیا ہے لیکن یہ تصور اس عہد میں سائنس کی اس عظیم ایجاد کی نمائندگی کرتا ہے جس کو آج ہم ٹی ہسل فون وغیرہ کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ اساطیری ادب کی اسی خصوصیت کے مدنظر شکیل الرحمن نے حسب ذیل خیالات کا اظہار کیا ہے ملاحظہ ہو:

---

[1] داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوش ربا مولف: شکیل الرحمن، صفحہ ۵۸

”غور کرو تو محسوس ہوگا کہ طلسم ہوش ربا میں طلسم کا تصور کتنا جاندار ہے، طلسمی قلعوں کی تخلیق حکما کیا کرتے ہیں، جادوگروں کے طلسم لوح پر اپنی حیات کی مدت اور اپنی موت کی تاریخ لکھ دیتے، لوحِ طلسم پر یہ بھی لکھا ہوتا کہ طلسم کشا کون ہوگا، طلسم کے بادشاہ کا قتل کب ہوگا اور طلسم کب ختم ہوگا۔ لوح سے پتہ چل جاتا تھا کہ طلسم اور طلسم کے آقا جادوگر کی زندگی کب تک ہے، اس لوح کی ایک بڑی خصوصیت یہ بھی تھی کہ اس پر وہ سب کچھ لکھ کر آ جاتا کہ جنھیں طلسم کشا جاننا چاہتا۔ اس لوح سے اسے مناسب ہدایتیں بھی ملتی تھیں۔ دنیا کی کسی داستان یا ایپک میں تخیل نے طلسم کے تعلق سے ایسا کرشمہ نہیں دکھایا!“ [1]

”دمامہ جادو اور ساحر مشمش کے نام ہی ایسے ہیں کہ اندازہ ہوتا ہے کہ یہ کتنے بڑے ساحر ہو سکتے ہیں، اگر افراسیاب کتاب سامری اور اوراقِ جمشیدی رکھتا ہے اور اپنے زانو پر ہاتھ رکھ کر اپنی ہتھیلی سے آنے والے اچھے اور برے وقت اور نحوں کو معلوم کر لیتا ہے تو کوکب جھولی میں ہاتھ ڈال کر ایک سنہری پتلی نکالتا ہے اس پر ماش کے دو دانے مار کر جو پوچھتا ہے معلوم ہو جاتا ہے۔ [2]

شہزادہ علی کی دوربین:

الف لیلیٰ کی داستان ”شہزادہ احمد اور پری بانو کا قصہ“ میں ہم دیکھتے ہیں کہ باپ کے لئے تحفہ خریدنے کے شوق میں علی کو ایک ایسی دوربین ہاتھ لگی جس میں یہ خوبی دکھائی گئی ہے کہ جس مقام اور جس چیز کو دیکھنا چاہیں اس کو اس دوربین کے ذریعہ گھر

---

[1] داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوش ربا از شکیل الرحمن، صفحہ ۱۴۸

[2] داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوش ربا از شکیل الرحمن، صفحہ ۱۵۱

بیٹھے دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ نظریہ جدید دور کی ٹی وی کی نمائندگی کرتا ہے ۔اقتباس دیکھیے:

''شہزادہ علی سفر کرتا ہوا شیراز پہنچا۔اور شہر میں ایک مکان لے کر رہنے لگا اور تلاش میں مصروف تھا کہ باپ کے لئے کیا تحفہ لے۔ایک روز اس کو بھی ایک سوداگر ملا۔اور ہاتھی دانت کی ایک گز کے قریب لمبی دوربین دکھا کر کہنے لگا کہ یہ آپ جیسے رئیسوں کے قابل تحفہ ہے۔اس کی قیمت چالیس ہزار اشرفیاں ہے۔علی نے پوچھا کہ اس میں کیا کمال ہے۔صرف اتنے ہاتھی دانت کے ٹکڑے کی اس قدر قیمت تو کوئی بیوقوف شخص بھی نہیں دے سکتا۔سوداگر کہنے لگا کہ جناب یہ صرف ہاتھی دانت نہیں اس میں عجوبہ ہے کہ جس چیز کے دیکھنے کی خواہش ہو۔اس میں دیکھئے فوراً ہزاروں میل کا حال آئینہ ہو جاتا ہے۔'' ؎

جام جم اور جام جہاں نما:

'جام جم' اور 'جام جہاں نما' کو اردو کے اکثر شعرا نے بکثرت استعمال کیا ہے۔یہ دونوں جام فن شیشہ گری کی لازوال مثالیں ہیں۔ان کے تفصیلی مطالعے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ قدیم زمانے میں بھی فن شیشہ گری نے کس قدر ترقی کی تھی۔'جام جم' اور 'جام جہاں نما' کو محمود نیازی نے دو الگ الگ جام قرار دیے ہیں۔جن کی ساخت ہی نہ صرف جداگانہ تھی بلکہ زمانہ بھی الگ تھا۔'جام جم' کے تعلق سے لکھا ہے:

''جمشید ایران کا مشہور بادشاہ تھا جس کا تعلق پیشدادی خاندان کے چوتھے سلسلے سے تھا،حکمائے فارس نے اس کے لیے شراب کا ایک پیالہ تیار کیا تھا جس کے اندر خطوط کھینچے ہوئے تھے۔یہ سات خط تھے جن کے نام

؎ الف لیلیٰ جلد چہارم صفحہ ۲۵۸

ترتیب وار حسب ذیل تھے:

- خطِ جور، خطِ بغداد، خطِ بصرہ، خطِ ارزاق، خطِ شکر یہ، خطِ اشک اور خطِ کاسگر۔ سب سے پہلے یعنی کنارے خط تک اگر شراب بھری جاتی تو اس کو سوائے بادشاہ کے اور کوئی نہیں پی سکتا تھا۔ اس کے بعد دوسرے خط تک شاہی خاندان کے لوگ شراب پیتے تھے۔ اس کے بعد دوسرے اور اراکین سلطنت کا نمبر آتا تھا اور درجہ بدرجہ ہر ایک طبقے کے لیے ایک مخصوص خط مقرر تھا۔ اسی پیالے کو 'جامِ جم' یا 'جامِ جمشید' کہا جاتا ہے۔'' [1]

روشن ہے جام جمشید اب تک
شاہی نہیں ہے بے شیشہ بازی (علامہ اقبال)

وہ میں کہ میسر تھا مجھے ساغر جمشید
پیتا ہوں تو کرتا ہے کئی خونِ جگر آج (مرزا داغ)

اور لے آئیں گے بازار سے گر ٹوٹ گیا
ساغرِ جم سے مرا جامِ سفال اچھا ہے (غالب)

وہ داد دید گرانمایہ شرط ہے، ہمدم
وگر نہ مہر سلیمانؑ و جامِ جم کیا ہے (مرزا غالب)

ہو اگر ہاتھوں میں تیرے خامۂ معجزہ رقم
شیشۂ دل ہو اگر تیرا مثال جامِ جم (علامہ اقبال)

جام جہاں نما کو ایک جداگانہ جام قرار دیتے ہوئے محمود نیازی کا یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیے:

''اسی قسم کا ایک پیالہ کیانی خاندان کے بادشاہ کیخسرو نے بنوایا تھا۔ اس کو جامِ جہاں بیں، جام جہاں نما، جام خسرو یا جام خسرو یا جامِ گیتی نما

---

[1] تلمیحات، مولفہ محمود نیازی، لکھنؤ ۱۹۶۴ء صفحہ ۱۱۹

کہا جاتا ہے۔کیخسرو کے پیالے میں خطوط کے علاوہ کچھ ہند سے بھی بنے ہوئے تھے۔ اور جس طرح اصطرلاب کے خطوط سے ستاروں کا ارتفاع وغیرہ معلوم ہوتا ہے اسی طرح اس سے بھی ستاروں کی گردش اور مستقبل کے واقعات معلوم ہو جاتے تھے اور عالم کے احوال اور خیر وشر کا پتہ بھی چل جاتا تھا"۔ ؎۱

جام جہاں نما ہے شہنشا کا ضمیر
سوگند اور گواہ کی حاجت نہیں مجھے (مرزا غالبؔ)

جامِ جم اور جامِ جہاں نما کو کچھ لوگوں نے ایک ہی جام کے دو نام بتائے ہیں، ان کے جواب میں محمود نیازی نے لکھا ہے:

"بعض لوگوں نے جمشید کے پیالے کی بھی یہی خصوصیات بیان کی ہیں اور اس کو بھی جام جہاں بیں، جام گیتی نما اور جامِ جہاں نما بتایا ہے۔ لیکن محققین کی رائے ہے کہ جمشید کے جام میں اس قسم کی کوئی خصوصیت نہیں تھی۔ چونکہ اسی زمانے میں شراب ایجاد ہوئی ہے اس لیے اس کا پیالہ بھی اہتمام کے ساتھ تیار کیا گیا تھا اور انواع واقسام کی صنعتوں سے مرصع تھا اور صرف اسی وجہ سے مشہور ہوا"۔ ؎۲

جام جہاں نما اور جام جمشید کی اس تحقیقی بحث سے قطع نظر ہمارے لیے اتنا کافی ہے کہ یہ دونوں جام بادشاہوں کی پیالہ سازی کے فن کا بہترین نمونہ تھے۔ پیالہ سازی کا تعلق چوں کہ سائنس اور ٹکنالوجی سے ہے۔ یہ جام بادشاہ کے لئے جہاں نما کا کام کرتے تھے یعنی ان میں بادشاہ دنیا کی خبریں دیکھ سکتا تھا۔ آج ٹی وی اور سل فون کے ذریعہ کوئی بھی انسان دنیا کی کسی بھی خبر کو اپنے گھر بیٹھ کر دیکھ سکتا ہے اور اس کے

؎۱ تلمیحات، مولفہ محمود نیازی، لکھنؤ ۱۹۶۴ء صفحہ ۱۱۹ تا ۱۲۰

؎۲ تلمیحات، مولفہ محمود نیازی، لکھنؤ ۱۹۶۴ء صفحہ ۱۲۱

حالات پڑھ بھی سکتا ہے۔ قدیم دور کے اہل قلم آج کی اس ایجاد کا تصور کر سکتے تھے لیکن آج ان کا وہ تصور حقیقت بن کرعوام کے ہاتھوں میں موجود ہے۔

Automatic System

عہد جدید میں یہ دیکھا ہے کہ اکثر کام اپنے آپ ہوتے رہتے ہیں انہیں کوئی انسان انجام نہیں دیتا۔ اس کی بہترین مثال ہمارا ٹرافک کنٹرول سسٹم ہے۔ کسی بھی شہر میں کسی بھی چوراہے پر ہم دیکھ سکتے ہیں کہ ٹریفک کو کنٹرول کرنے کا کام سرخ، سبز اور پیلی رنگوں والی بتیوں یا روشنیوں کی مدد سے لیا جا رہا ہے۔ وہ بتیاں وقت مقررہ پر اپنے آپ روشن ہوتی ہیں اور اپنے آپ ہی بند بھی ہو جاتی ہیں۔ دراصل ان کو جو کام جس وقت کرنے کے لئے تیار کیا گیا ہے وہ اسی طرح اپنے آپ وہ سارا کام انجام دیتے رہتے ہیں۔ اس آٹو میٹک سسٹم کے ذریعہ پولس نے کئی مجرموں کو گرفتار بھی کیا ہے۔ ایک مثال دیکھئے: یورپ میں ایک مجرم پبلک فون کے ذریعہ ایک خاتون کو تنگ کر رہا تھا۔ خاتون نے پولس میں رپورٹ کر دی۔ پولس نے ہر پبلک ٹیلیفون بوتھ پر رسیور کے ساتھ ہی ایک ہتھکڑی اس انداز سے لگائی کہ اس پر کسی کو بھی ہتھکڑی کا گماں نہیں ہو سکتا تھا۔ فون میں اس خاتون کے نمبر پر فون کرنے والے کے ہاتھ میں وہ ہتھکڑی اپنے آپ لگ جاتی تھی۔ اور اس کی اطلاع فوراً پولس اسٹیشن میں ہو جاتی تھی۔ جیسے ہی اس شخص نے اس خاتون کا نمبر ڈائل کیا اس کے ہاتھ میں ہتھکڑی لگ گئی اور وہ پکڑا گیا۔

صرف یہی نہیں آج کے دور میں آٹو میٹک سسٹم کا اس قدر زیادہ استعمال ہو رہا ہے کہ انسان نے کبھی اس کا تصور بھی نہیں کیا ہوگا۔ کار کے دریچے اور دروازے اپنے آپ کھل جاتے ہیں اور اپنے آپ بند ہو جاتے ہیں۔ گھروں کے گیٹ مالک کے آنے پر اپنے آپ کھل جاتے ہیں اور اس کے جانے کے بعد اپنے آپ بند ہو جاتے

ہیں۔غرض آٹو میٹک سسٹم کی ایک جھلک ہم طلسم ہوش ربا کے ایک منظر میں دیکھتے ہیں۔ ایک ساحر کہیں دور بیٹھا زمین میں موجود ایک پتلے کو اپنی مرضی کے تحت عمل کرنے کا حکم دے رکھا ہے اور وہ پتلا اسی طرح عمل کرتا ہے۔ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''زمین تھرائی اور ایک پتلا یاقوت احمر کا سرخ رنگ زمین سے پیدا ہوا آنکھیں مثل مشعل کے اس کی روشن تھیں اور زمین سے اس نے للکارا کہ یا شیدائے خیرہ سراں یہ کیا غضب تم نے کیا کہ ملازمان شاہ طلسم نورافشاں کو قتل کیا یہ ڈانٹنا اس کا اس آواز مہیب سے تھا کہ سارے لشکر ملکہ مہرخ پر شور کی صدا چھا گئی گاؤ زمین میں تھرا گئی اور اس پتلے نے دو ہتڑ زمین پر مار کر نعرہ کیا۔ اے زمین روک ان مسحوروں کو یہ اس کا کہنا تھا کہ مرکب ہائے فوج ملکہ کے پاؤں زمین میں دھنس گئے۔ یہ سواریوں کو چھوڑ کر پیادہ ہوئے اور آگے بڑھے پتلے نے پھر ایک دوہتڑ مارا کہا اے زمین روک ان کو ان کے پاؤں بھی زمین نے پکڑ لیے اور پتلا زمین میں غائب ہوگیا'' [1]

مذکورہ اقتباس میں یاقوت احمر کا پتلا سحر کے ذریعہ عمل کرتا ہے جب کہ آج کا آٹو میٹک سسٹم سائنس کے ذریعہ اپنا کام انجام دیتا ہے فرق صرف یہ ہے کہ سحر کے پتلے کے حرکات وسکنات کی کوئی قطعی وجہ نہیں بیان کی جا سکتی جب کہ جدید دور کے آٹو میٹک سسٹم کے تمام نظام کو کسی بھی انسان کے سامنے پیش کیا جا سکتا ہے کیوں کہ اس میں سحر کا نہیں بلکہ سائنس کا عمل دخل ہے۔ طلسم ہوش ربا کے مصنف کی سائنٹفک سوچ پر یقین کرنے کو جی چاہتا ہے۔

---

[1] داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوش ربا از شکیل الرحمٰن، صفحہ ۱۵۲ تا ۱۵۳

روشنی کے سات رنگ:

سوریہ دیوتا: سورج مراد ہے۔اس کو روشن، دن کا مالک، چشم عالم، سنہری کرنوں والا وغیرہ ناموں سے یاد کیا جاتا ہے۔اس کے رتھ میں سات گھوڑے جوتے جاتے ہیں۔جن کے رنگ الگ الگ ہیں۔سورج روشنی کی علامت ہے۔سائنس کے مطالعہ سے یہ بات ثابت ہے کہ روشنی میں سات رنگ ہوتے ہیں۔سورج کے رتھ کے سات گھوڑوں کو موجودہ تحقیق کے مطابق روشنی کے سات رنگوں کی علامت کہا جا سکتا ہے۔ بلاشک وشبہ اس دور کے اہل قلم اس بات پر رکھتے تھے کہ سورج کی روشنی میں سات رنگ موجود ہیں لیکن ان کی سائنسی معلومات اسقدر ترقی یافتہ نہیں تھیں کہ وہ اس بات کا اعلان کر پاتے۔اس لئے انہوں نے سورج کو دیوتا قرار دے کر اس کے رتھ میں سات رنگ کے گھوڑے نصب کر دئے۔اگر انہوں نے روشنی میں موجود سات رنگوں کا بلاواسطہ اعلان کیا ہوتا تو اس وقت کی عوام انہیں پاگل قرار دیتی اس لئے انہوں نے علامت سے کام لیا ہوگا۔جدید تحقیق نے ان کے تخیل کو حقیقت ثابت کر دیا ہے۔

سمدر منتھن: ایجادات کا منبع:

سمدر منتھن کو سمندر بلو چنا بھی کہا جاتا ہے۔ویدانت کی کتابوں میں اس واقعہ کی بڑی اہمیت ہے کہا جاتا ہے کہ ایک مرتبہ راکھشس دیوتاؤں پر غالب آ گئے اور انہیں بہشت سے نکال باہر کیا۔ دیوتا اس مصیبت سے پریشان ہوکر برہما جی اور نارائن جی کے پاس گئے اور راکھشسوں کی شکایت کی نارائن جی نے فرمایا کہ آپ سب راکھشسوں کے پاس جائیں اور ان کے ساتھ مل کر سمندر منتھن کریں۔اس کام کے لئے کوہ بندھیا چل کو متھنی اور واسکی ناگ کو رسّی کے طور پر استعمال کیا جائے۔سمندر منتھن سے چودہ (۱۴) رتن دستیاب ہوں گے جن میں سے ایک امرت (آب

حیات) بھی ہوگا۔ اگر وہ امرت دیوتاؤں کو پلا دیا جائے تو دیوتا امر ہو کر راکھشسوں پر ہمیشہ غالب رہیں گے۔ یہ سن کر دیوتا راکھشسوں کے سردار بلی راج کے پاس گئے اور سمندر منتھن کی تجویز پیش کرتے ہوئے کہا کہ اس میں سے جو بھی دستیاب ہو گا اسے دیوتا اور راکھشس آدھا آدھا بانٹ لیں گے۔ راکھشسوں نے یہ تجویز قبول کر لی۔ راکھشسوں کی مدد سے کشیر ساگر کو متھنے کا کام شروع کیا گیا۔ کوہ بندھیا چل بہت وزنی ہونے کی وجہ سے بار بار سمندر میں ڈوبنے لگا اس وقت شیو جی نے کچھوے کا روپ دھار کر سمندر کی تہہ میں پہنچے اور پہاڑ کو اپنی پیٹھ پر اٹھا لیا۔ سمندر منتھن کے نتیجہ میں جو چودہ (۱۴) رتن دستیاب ہوئے ان میں سب سے پہلے ''وش'' نکلا، جسے شیو جی پی گئے۔ اس وجہ سے ان کی گردن نیلی ہوگئی اور وہ نیل کنٹھ کہلائے۔ کہا جاتا ہے کہ اگر شیو جی نے وش کو نہ پیا ہوتا تو اس کے اثر سے ساری دنیا جل کر راکھ ہو جاتی۔ دوسری مرتبہ ''کام دینو'' ایک گائے نکلی جو درواسا رشی کو سورگ میں رکھنے کے لئے دے دی گئی۔ تیسری مرتبہ ''اچھی شروش'' ایک سفید گھوڑا نکلا جو راکھشسوں کو دے دیا گیا۔ چوتھی مرتبہ ''ایراوت'' ایک سفید ہاتھی نکلا جسے دیوتاؤں نے رکھ لیا پانچویں مرتبہ ''کوستوبا'' ایک نہایت ہی چمکدار اور قیمتی موتی نکلا جسے نارائن جی نے اپنے گلے میں پہن لیا۔ چھٹی بار ''پاریجات'' یا ''کلپ برکش'' ایک درخت نکلا جس کو جنت میں رکھ دیا گیا۔ ساتویں مرتبہ ''رمبھا'' ایک اپسرا نکلی جس کو ناچنے گانے کا کام سونپا گیا۔ آٹھویں نمبر پر نہایت ہی پاکیزہ لباس پہنے اور کنول کے پھول پر کھڑی ''لکشمی جی'' نمودار ہوئیں۔ نارائن جی نے ان کے ساتھ شادی کر لی۔ نویں مرتبہ ایک حسین وجمیل اپسرا ''وارونی'' نمودار ہوتی جس کو راکھشسوں کے حوالے کر دیا گیا۔ دسویں مرتبہ ''شنکھ'' نکلا جس کو پھونکنے سے بادل کی گرج پیدا ہوتی تھی۔ یہ شیو جی نے لے لیا۔ گیارہویں مرتبہ نورانی چہرے والا ''دھنونتری وید'' نمودار ہوا جس کو حکمت کا معلم اور آیوروید کا بانی کہا جاتا ہے۔ اس کے ایک ہاتھ میں ''امرت'' اور

دوسرے ہاتھ میں ''ہری تکی'' تھا۔ امرت حاصل کر کے تمام دیوتا اس کو پی رہے تھے۔ راہو کیتو جو ایک راکھشس تھا گماں ہوا کہ یہاں کچھ گڑ بڑ ہو رہی ہے۔ لہٰذا وہ بھی دیوتا کا روپ دھار کر ان کی صف میں شامل ہو گیا۔ جس وقت وہ امرت پی رہا تھا سوریا دیوا نے اسے پہچان کر شور مچادیا۔ اسی وقت سمندر سے ''سدرشن چکر'' نکلا اور راہو کیتو کا سر دھڑ سے الگ کر دیا۔ امرت اتنی دیر میں اپنا اثر دکھا چکا تھا۔ اس لئے راہو اور کیتو دوا لگ الگ راکھشس بن گئے اور امر ہو گئے۔

سمندر منتھن کے فلسفہ کو مذہب سے جوڑ کر یہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ یہ عمل دیتاؤں کا ہے اس میں عام انسان کا کوئی عمل دخل نہیں ہو سکتا۔ دراصل اس دور کے اہل علم کے سامنے جو مسائل تھے ان میں پانی پر قبضہ جمانا بھی ایک اہم مسئلہ تھا۔ پانی اس دور میں بھی بیک وقت جلال اور جمال کا مظہر تھا۔ پانی کا کم مقدار میں پایا جانا انسان کے لئے مفید تھا اور اس کا ضرورت سے زیادہ ہونا پریشانی کا باعث بنتا تھا۔ پانی کے جلال کو دیکھ کر ہندو اساطیر میں پانی کو گنگا ماتا کا نام دیا گیا اور اسکی پوجا کرنا لازمی قرار دیا گیا تاکہ اس کے جلال سے عوام کا نقصان نہ ہو جائے۔ اسی لئے آج بھی اسی تصور کے مدنظر تالابوں اور ندیوں میں جب پانی بھر جاتا ہے تو پانی کی پوجا کی جاتی ہے۔ قدیم دور کے انسان کے سامنے یہ سوال تھا کہ کس طرح پانی پر قدرت حاصل کی جائے۔ اس تصور کو دیوتاؤں کی مدد سے عملی جامہ پہنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ہمارے لئے سب سے اہم یہ بات ہے کہ جو کچھ سمندر سے برآمد ہوا اس کی حقیقت کیا ہے۔ سمندر سائنس کے اعتبار سے ایک بے بہا خزانہ ہے جس میں سے انسان کی زندگی کو پر بہار بنانے کے ذرائع پیدا کئے جا سکتے ہیں۔ سمندر منتھن کے ذریعہ یہ بتایا گیا ہے کہ اس میں سے امرت (آب حیات) دستیاب ہوا۔ امرت سے مراد وہ شے ہے جو انسانوں کو زندگی عطا کرے۔ جدید دور میں اس بات کی تحقیق ہو چکی ہے کہ بحر ہند میں پٹرول کی کافی مقدار موجود ہے جس کو نکالنے کا انتظام بھی ہماری حکومت نے

کرلیا ہے۔ پٹرول آج کی بہت بڑی ضرورت ہے۔

اسی طرح ایک اور رتن کا ذکر ہوا ہے جس کو ''کوستبھا'' موتی کہا گیا ہے۔اس کا مطلب یہ ہوا کہ اس دور میں بھی اس بات پر ایمان تھا کہ سمندر میں ہیرے جواہرات کا خزانہ موجود ہے۔اس کو نکالنے کا طریقہ ان کی گرفت سے بعید تھا اس لئے انہوں نے وہاں بھی دیوتاؤں کا سہارا لیا ہے۔آج کی تحقیق کی مطابق سمندر میں بے حساب سونا اور دیگر قیمتی معدنیات اور جواہرات موجود ہیں جن کو نکالنے اور انسان کے لئے استعمال کرنے کی کوششیں جاری ہیں۔

دھنونتری وید دراصل طب ہے جس کے ذریعہ انسان کی بیماریوں کے علاج کا راستہ صاف ہوتا ہے۔ دنیا کی ہر شے میں کوئی نہ کوئی خصوصیت ایسی ضرور ہے جس سے انسان کو فائدہ پہنچ سکتا ہے۔اس پر ویدوں کے عہد میں کافی تحقیق ہوئی ہے اور اس کا استعمال بھی ہوا ہے لیکن اس دور کے اہل قلم نے اپنی کاوشوں اور دریافت کو سمندر منتھن کا نام دے کر وید کو سمندر کی دین قرار دے دیا ہے۔ یہ تصور دراصل Medicin کی ایجاد کی طرف اشارہ ہے۔

پانی کی طرح اس دور میں آواز پر قابو پانے کی آرزو بھی اہل قلم کے دلوں میں تھی۔انسانی آواز محدود ہے اس کی پہنچ آواز نکالنے والے کی طاقت پر منحصر ہے۔فاصلہ تک آواز کو پہنچانا انسان کے بس میں نہ تھا۔اس طرح کی بلند آواز پیدا کرنے کے لئے کیا کیا جا سکتا ہے اس سے وہ انسان ناواقف تھا اس لئے انہوں نے شنکھ کا سہارا لیا اور یہ کہ دیا گیا کہ سمندر سے ایک ایسا شنکھ برآمد ہوا جس کی آواز سے بادلوں میں گرج پیدا ہو جاتی تھی۔آواز کو دور تک پہنچانے کے اس طریقہ کو اس لئے پیش کیا گیا کہ اس دور میں ہی نہیں بلکہ اس کے بعد بھی ایک طویل عرصہ تک جنگوں میں حملہ کا اعلان کرنے کے لئے شنکھ کا استعمال کیا جاتا تھا۔جدید دور میں آواز کو دور تک پہنچانے کا کام اسپیکر سے لیا جا رہا ہے۔سمندر منتھن کے اس رتن پر غور کرنے سے

انسان کو آواز کی تحقیق اور اس کے ذرائع پر سوچنے کا موقع ملا ہے۔ نتیجہ کے طور پر آج آواز علم کا ایک لازمی شعبہ بن گیا ہے۔

سمندر منتھن اس لحاظ سے سائنس کی ایجادات کے طرف انسان کے ذہن کو متوجہ کرنے کا ایک بہت ہی حسین انداز ہے۔ اس موضوع پر جس قدر بھی سوچا جائے کم ہے۔

خلائی سفر:

اساطیری مصنفین کے درپیش کئی مسائل تھے۔ خلا میں پرواز کرنے کی انہیں بڑی خواہش تھی۔ یا یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ خلا پر دسترس ان کی بس کی بات نہ تھی۔ ان کا تخیل تو خلا میں سفر کر سکتا تھا لیکن ان کے وسائل اتنے محدود تھے کہ ان کے لئے خلا میں سفر کرنا ایک خواب بن گیا تھا۔ زمین پر سفر کرنا ہی ایک مشکل امر تھا ایک مقام سے دوسرے مقام تک سفر کرنے کے لئے ماہ و سال لگ جاتے تھے ایسے حالات میں خلا میں سفر کرنے کا تصور بھی کیا نہیں جس سکتا تھا۔ ان کی معلومات کے مطابق چاند ستارے ان کے بس میں نہیں تھے۔ ان کے سامنے دو دنیاؤں کا تصور تھا ایک زمینی دنیا اور دوسری آسمانی دنیا۔ اس بات پر بھی وہ لوگ یقین رکھتے تھے کہ آسمان پر دیوتاؤں کا جہان موجود ہے۔ ایک عام انسان کا آسمانی جہاں تک سفر کرنا انسانی قوت کے بس کی بات نہیں۔ اس لئے انہوں نے آسمانی سفر کو دیوی دیوتاؤں کی عنایت کے طور پر قبول کر لیا ہے۔ اس کی ایک مثال مہا بھارت سے ماخوذ ایک ڈرامے میں ملتی ہے جس کو کالی داس نے لکھا تھا۔ کالی داس نے یہ ڈرامہ راجہ وکرم ادتیہ کے کہنے پر تحریر کیا اور اس کو اسٹیج بھی کیا تھا۔ کالی داس نے اس ڈرامے کے لئے جس کہانی کا انتخاب کیا وہ مہا بھارت سے ماخوذ ہے۔ مہا بھارت میں اس کہانی کو کس انداز میں پیش کیا گیا ہے اس

کا نمونہ تو دستیاب نہیں ہو سکا لیکن کالی داس کے ڈرامے میں راجہ دشینت کے آسمانی سفر کی جو روداد ملتی ہے اس میں اس عہد کے انسان کی آسمان پر قدرت حاصل کرنے یا اس پر قبضہ جمانے کی آرزو کا پتہ چلتا ہے۔

راجہ دشینت کا تعلق ہندوستان سے تھا۔ اس نے شکنتلا سے گندھروا وواہ کیا تھا۔ جب وہ اپنی راجدھانی کو لوٹنے لگا تو اس نے شکنتلا کو ایک انگوٹھی نشانی کے طور پر دی اور کہا کہ اگر کسی وجہ سے میں تمہیں بھول جاؤں یا تمہیں پہچاننے سے انکار کر دوں تو تم یہ انگوٹھی مجھے دکھا دینا مجھے ساری باتیں یاد آ جائیں گی۔ اتفاق کی بات ہے کہ اپنی راجدھانی جانے کے بعد راجہ دشینت شکنتلا کو یکسر فراموش کر دیتا ہے۔ جب اس کی طرف سے بلاوا نہیں آیا تو کنورشی نے شکنتلا کو اپنے دو بھگتوں کے ساتھ راجہ دشینت کے شہر کو بھیج دیتے ہیں۔ یہ بھی اتفاق ہی ہے کہ اس دریائی سفر کے دوران شکنتلا کے ہاتھ سے راجہ کی انگوٹھی ندی میں گر جاتی ہے۔

جب شکنتلا راجہ کے سامنے پہنچتی ہے تو راجہ اسے پہچاننے سے انکار کر دیتا ہے۔ کنورشی کے دونوں بھگت شکنتلا کو راجہ کے محل میں چھوڑ کر چلے جاتے ہیں۔ شکنتلا راجہ کی بے رخی کو برداشت نہیں کر سکتی۔ وہ پریشان تھی کہ اس کی ماں جنت سے آ کر شکنتلا کو اپنے ساتھ لے کر جنت کو واپس چلی جاتی ہے۔

اب شکنتلا جنت میں ہے اس کا اور دشینت کا ملاپ ناممکن سا لگتا ہے۔ اس صورت حال سے نپٹنے کے لئے کالی داس نے یہ راستہ نکالا ہے کہ جنت میں جہاں دیوتاؤں کی عبادت کے مقام ہیں وہاں جنوں اور راکھشسوں کی زیادتیوں کا مسئلہ کھڑا کیا ہے۔ جنت میں رہنے والے تمام دیوی دیوتا تو ظاہر ہے کہ برہمن ہیں جن کا کام صرف پوجا پاٹ ہے۔ جنگ و معرکہ آرائی ان کے بس کی بات نہیں ہے اس لئے جب وہ راکھشسوں اور جنات کی زیادتیوں سے تنگ آ جاتے ہیں تو ان سے نپٹنے کے لئے کشتری یا طبقے سے تعلق رکھنے والے بہادر راجہ دشینت کی مدد لینا چاہتے ہیں۔ یہ

فیصلہ لینے کے بعد راجہ اندر کا پیغام لے کر ماتلی دشینت کے دربار میں آتے ہیں اور انہیں آسمانوں کے سفر کی دعوت دیتے ہیں۔ دشینت راجہ اندر کے حکم کی خلاف ورزی کیسے کر سکتے تھے اس لئے وہ اس سفر پر روانہ ہوتے ہیں۔ اس سفر میں جو تجربات ہوتے ہیں ان میں ایک تجربہ یہ بھی ہے کہ انہوں نے اپنے بیٹے بھرت ابن شکنتلا کو پہچان لیا اور انہیں اپنے ساتھ لے کر اپنے ملک چلے آئے۔ اس سلسلے میں آسمانی سفر کا جو تصور پیش کیا گیا ہے وہ اس بات کی دلیل ہے کہ مہابھارت یا شکنتلا کے مصنف کو اس بات کا یقین تھا کہ انسان آسمانوں پر پہنچ سکتا ہے لیکن کس طرح اس کا انہیں علم نہیں تھا۔ اس لئے انہوں نے اس دور کے وسائل کا استعمال کیا اور آسمانی سفر کا نقشہ کھینچا۔ ذیل میں شکنتلا سے ماخوذ دشینت کے آسمانی سفر کی تفصیل ملاحظہ کیجئے:

راجہ دشینت اور دیولوک کا سفر:

ماتلی۔ (مسکرا کر) مہاراج! سنیئے کہ مجھے اِندر نے آپ کی خدمت میں کیوں بھیجا ہے۔

راجہ۔ میں دھیان لگا کر سن رہا ہوں۔

ماتلی۔ راکھشسوں کا ایک گھرانہ دُرجئے نامی ہے۔

راجہ۔ ہاں، نارد مُنی سے میں اس کا ذکر سُن چکا ہوں۔

ماتلی۔ اندر بھگوان بھی اس کا سر نیچا نہ کر سکے۔ اب اس کام کے لیے انہوں نے آپ کو چنا ہے۔ رات کے اندھیرے کو سورج دور نہیں کر سکتا تو چاند یہ کام انجام دیتا ہے۔ اب آپ ہتھیار باندھ کر کمر کس لیں اور اندر کے رتھ پر بیٹھ کر بیری سے رن کے لیے چلیں۔

راجہ۔ اِندر دیوتا نے مجھے بڑی عزت بخشی۔ مگر یہ تو کہو تم نے مادھو کو

کیوں اتنا ستایا۔

ماتلی۔ جب میں نے کسی کارن آپ کو اُداس پایا تو جوش دلا نے کے لیے یہ تماشا کیا۔ جب تک ایندھن کریدا نہ جائے، آگ بھڑکتی نہیں۔ جب تک سانپ چھیڑا نہ جائے، پھن نہیں اٹھاتا، جب تک آدمی کی خودداری کو ٹھیس نہ لگے، وہ بلندی کی طرف نہیں جاتا۔

راجہ۔ (مادھو کے کان میں) بھائی اِندر دیوتا کا حکم ٹالا نہیں جا سکتا۔

ماتلی۔ تم دیوان جی کو یہ خبر سنا کر میری طرف سے کہنا کہ جب تک میں اس کام میں مصروف ہوں تب تک وہ اکیلے ہوشیار رہ کے پرجا کی سیوا کریں۔

مادھو۔ بہت خوب (باہر جاتا ہے)

ماتلی۔ مہاراج، اب رتھ پر سوار ہوں۔

(رتھ میں بیٹھ کر دونوں چل دیتے ہیں)

راجہ اندر نے دشینت کو آسمان پر بلا نے کے لئے اپنا رتھ بھیجا جس پر سوار ہو کر دشینت آسمان کا سفر کر رہے ہیں۔ اس دور میں راجاؤں یا عظیم المرتبت اور خاص لوگوں کی سواری کے لئے جس کا استعمال ہوتا تھا وہ صرف رتھ ہوا کرتے تھے جن میں گھوڑے جوتے جاتے تھے۔ راجہ دشینت تو اس سین میں دیوتاؤں کے مہمان بننے جا رہے ہیں تو ظاہر ہے کہ انہیں سب سے افضل سواری کا انتظام کیا گیا ہے۔ اس دور کے مصنفین کے تصور میں بھی یہ بات نہیں آئی ہو گی کہ اگر انسان کو خلائی سفر درکار ہو تو اسے کس طرح کی سواری کا استعمال کرنا ہو گا۔ اس ذہنی خلا کو پر کرنے کی طرف انہوں نے کوئی جد و جہد نہیں کی براہ راست اسی رتھ کو آسمانی سفر کے لئے بھی استعمال کر لیا جو زمین پر ان کے استعمال میں تھا۔ غرض ماتلی اور راجہ دشینت رتھ پر سوار ہو کر آسمان کی طرف نکل پڑتے ہیں۔

ڈراپ

ساتواں ایکٹ: جنت کا راستہ

(دشینت اور ماتلی رتھ میں بیٹھے ہوئے آکاش سے اتر تے ہیں)

''راجہ۔ بھئی ماتلی، یہ سچ ہے کہ میں اندر کا حکم بجالایا، تاہم انہوں نے مجھ پر جیسی نوازش کی، میں ہرگز اس کا مستحق نہ تھا۔

ماتلی۔ مہاراج، آپ دونوں کو یہی شکایت ہے۔ آپ نے اندر پر بڑا احسان کیا لیکن اسے ان کی آؤ بھگت کے مقابلے میں حقیر سمجھتے ہیں، اُدھر اندر اپنی نوازش کو آپ کی شجاعت کے مقابلے میں کچھ نہیں گنتے۔

راجہ۔ یہ نہ کہو۔ آتے وقت انہوں نے میری اتنی عزت افزائی کی کہ میں تصور میں بھی نہ لاسکتا تھا۔ جنتی پھولوں کا ہار، جس پر اُن کے سینے میں لگے ہوئے چندن کی مہک بس گئی تھی، گلے سے اُتار کر مجھے پہنا دیا، پہناتے پہناتے اندر نے ایک آنکھ اپنے بیٹے کو دیکھا جو رشک سے اس ہار کو تک رہا تھا۔ یہی نہیں بلکہ سب دیوتاؤں کی موجودگی میں مجھے اپنے ساتھ سنگھاسن پر بٹھا لیا۔

ماتلی۔ لیکن یہ بھی تو سوچیے کہ آپ کی جتنی عزت کی جائے کم ہی ہے کیوں کہ جنت سے جناتوں کو نکالنے والے دو ہی ہوئے ہیں ایک، نرسنگھ جی کے تیز ناخون، دوسرے آپ کے پینے بان۔

راجہ۔ اماں، یہ بھی اندر بھگوان کی دین ہی سمجھو ورنہ نام کیا۔ غلام سے کوئی بڑا کام ہوجائے تو اسے آقا کی بڑائی کا پھل جانو۔ اگر سورج شفق کو اپنی سواری کے آگے جگہ نہ دیتا تو اس کی کیا مجال تھی کہ تاریکی کا دامن چاک کرتی۔

ماتلی۔ یہ انکسار ہی آپ کا بڑا پن ہے۔

(تھوڑی دور چل کر) مہاراج، دیکھیے تو سہی کہ آپ کے کارناموں کی گونج عرش میں بھی سنائی دے رہی ہے۔ اپنی بجنیوں کے سنگار سے بچے ہوئے مہاور، کستوری اور چندن کو لے کر یہ دیوتا بہشتی پیڑوں پر آپ کے چرت کے گیت لکھ رہے ہیں۔

راجہ۔ جاتے وقت، جوش کے مارے ہم نے توجہ نہیں کی تھی۔ لیکن اب فردوس کی ہوائیں میری روح کے ہر ہر تار کو سرور کر رہی ہیں۔ (رتھ کے پہیوں کو دیکھ کر)۔ شاید اب ہم بادلوں کی سطح پر اتر آئے۔

ماتلی۔ آپ نے کیسے جانا؟

راجہ۔ تمہارا رتھ صاف بتلا رہا ہے کہ ہم آپ بردوش بادلوں میں سے ہو کر جا رہے ہیں کیوں کہ پہیے بھیگے ہوئے ہیں اور ان کے دھروں میں سے ہو کر چکور یہاں وہاں اڑ رہے ہیں اور بجلی کے جوت میں گھوڑے رہ رہ کر چمک اٹھتے ہیں۔

ماتلی۔ اب میں آناً فاناً آپ کی راجدھانی پہنچا دوں گا۔

راجہ۔ تیزی سے اترتے ہوئے، ہماری دنیا کتنی عجیب معلوم ہو رہی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ پہاڑ اوپر اٹھتے جاتے ہیں اور ان کی چوٹی پر رکھی ہوئی زمین نیچے کھسکتی جاتی ہے۔ پیڑوں کے تنے جو پہلے پتوں میں ڈھکے ہوئے تھے، اب اجاگر ہو گئے ہیں، ندیوں کا پاٹ چوڑا ہوتا جاتا ہے اور یہ محسوس ہوتا ہے کہ ساری دنیا کو کسی نے اوپر اُچھال دیا ہے۔

ماتلی۔ آپ کی نگاہ واقعی دوررس ہے۔

(زمین کو حیرت سے دیکھ) آپ کی دنیا دراصل بہت شاندار اور خوب صورت ہے۔

راجہ۔ ماتلی، پورب پچھم کے سمندروں کے بیچوں بیچ یہ کون سا برکت

پربت ہے جس سے پگھلا ہوا سونا سا بہہ رہا ہے۔ گویا شام کی بدلیوں کو ایک بار میں گوندھ دیا ہو۔

ماتلی۔ مہاراج، اس پہاڑ کا نام ہیم کوٹ ہے اور اس میں براق رہتے ہیں، وہ دیکھیے، برہما کے پوتے کشیپ رشی اس میں تپشیا کر رہے ہیں۔

راجہ۔ اچھا! تو لگے ہاتھوں ان کا آشیرباد لیتے کیوں نہ چلیں۔ ان کے چرن چھونے کا اس سے بہتر کون سا موقع ہو سکتا ہے۔

ماتلی۔ آپ کا یہ خیال مجھے جی جان سے پسند آیا۔ (دونوں اترتے ہیں)

راجہ۔ (تعجب سے) رتھ کے پہیوں کی کچھ آہٹ نہ ہوئی۔ نہ دھول اڑی، نہ دھچکا لگا، نہ یہ معلوم ہوا کہ ہم کب اتر آئے۔

ماتلی۔ آپ کے اور اندر کے رتھ میں بس یہی تو فرق ہے۔

راجہ۔ کشیپ کا آشرم کہاں ہے؟

ماتلی۔ وہ دیکھیے، جہاں ایک جوگی سوکھے ڈنڈ کی طرح، سورج کو ایک ٹک دیکھتا ہوا اچل کھڑا ہو۔ اس کا آدھا جسم وملوڑے میں دھنس گیا ہے اور جینو کی جگہ سانپ کی کچلی لپٹی ہوئی ہے۔ یہی نہیں، بلکہ اس کی جٹاؤں میں چڑیوں نے گھونسلے بنا لیے ہیں اور گلے میں سوکھی بیلوں کے الجھے پھندے ہوئے ہیں۔

راجہ۔ اس مہاتما کو میں پرنام کرتا ہوں۔

ماتلی۔ (باگ کھینچ کر) مہاراج، اب کشیپ رشی کے آشرم میں آ گئے ہیں جہاں جنتی پیڑ پودے لہلہا رہے ہیں۔

راجہ۔ اسی وجہ سے یہاں فردوس سے بھی زیادہ امن اور سکون ہے۔ مجھے تو یہ محسوس ہو رہا ہے کہ امرت کے کنڈ میں نہا رہا ہوں

ماتلی۔ (رتھ ٹھیرا کر) اب حضور یہاں اتر جائیں۔

راجہ۔ اور تم؟

ماتلی۔ میں بھی آپ کے ساتھ چلتا ہوں، رتھ یہیں رُکا رہے گا۔ (رتھ سے اتر کر) ادھر سے آئیے۔ ذرا اس تپ بن کی عظمت کو ملاحظہ فرمائیے۔" [1]

ڈراپ سین کے بعد دشینت کے آسمانی سفر سے واپسی کا ذکر کیا گیا ہے اس میں اس سفر میں استعمال کئے گئے رتھ پر کچھ اور روشنی پڑتی ہے۔ راجہ راکشسوں سے دیوتاؤں کو نجات دلا کر اپنی راجدھانی کی طرف لوٹ رہے ہیں۔ اس وقت کہتے ہیں کہ اب ہم شاید بادلوں پر سے گزر رہے ہیں۔ وجہ یہ بتاتے ہیں کہ رتھ کے پہیے بھیگے ہوئے ہیں۔ یہیہ نہیں گھوڑوں کی ٹاپو بھی بھیگ رہے ہیں۔ یہاں اساطیر کے مصنف کی ذہنی کیفیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ انہوں نے پہیوں والے رتھ اور دوڑنے والے گھوڑوں کی خلا میں بھی چلایا ہے۔ انہیں اس بات کا احساس نہیں تھا کہ ہوا پر سواری کس طرح کی جاسکتی ہے اور اس کے تقاضے کیا ہیں۔ ان کا تخیل ہوا پر سفر کرنے کی حد تک محدود تھا اس کے وسائل تک ان کی پہنچ نہیں ہوسکی۔ لیکن اس اقتباس سے اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ ان مصنفین کی سوچ زمین سے بلند ہو کر آسمانوں میں اڑان کی طرف متوجہ ہو چکی تھی۔

راجہ۔ جاتے وقت، جوش کے مارے ہم نے توجہ نہیں کی تھی۔ لیکن اب فردوس کی ہوائیں میری روح کے ہر ہر تار کو مسرور کر رہی ہیں۔ (رتھ کے پہیوں کو دیکھ کر)۔ شاید اب ہم بادلوں کی سطح پر اتر آئے۔

ماتلی۔ آپ نے کیسے جانا؟

راجہ۔ تمہارا رتھ صاف بتلا رہا ہے کہ ہم آب بردوش بادلوں میں سے ہو کر جا رہے ہیں کیوں کہ پہیے بھیگے ہوئے ہیں اور ان کے دھروں میں

[1] شکنتلا، مترجم از: اختر حسین رائے پوری

سے ہو کر چکور یہاں وہاں اڑ رہے ہیں اور بجلی کے جوت میں گھوڑے رہ رہ کر چمک اٹھتے ہیں۔

راجہ۔ (تعجب سے) رتھ کے پہیوں کی کچھ آہٹ نہ ہوئی۔ نہ دھول اڑی، نہ دھچکا لگا، نہ یہ معلوم ہوا کہ ہم کب اتر آئے۔

ماتلی۔ آپ کے اور اندر کے رتھ میں بس یہی تو فرق ہے۔

سفر کے دوران راجہ دشینت اور ماتلی جب برہما کے پوتے کشیپ رشی سے آشیرواد لینے کے لئے رتھ روکتے ہیں اور اترتے ہیں تو دشینت رتھ کی تعریف کرتے ہیں، اس میں آواز نہیں ہے، دھول نہیں اڑتی، دھچکے نہیں لگتے تو ماتلی کہتا ہے کہ یہی فرق ہے آپ کے اور راجہ اندر کے رتھ میں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ اس دور کے مصنفین اس بات پر یقین رکھتے تھے کہ آسمانی سفر دیوتاؤں کی سواریوں میں ہی ممکن ہے انسانی عقل ابھی اس لائق نہیں ہے۔

سیمرغ:

داسان امیر حمزہ میں سیمرغ کو ایک خلائی طیارہ کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ اس سواری میں جس طرح کی تیاری سفر سے پہلے کی گئی ہے اس میں جدید طیاروں کے سفر کے سے انداز پائے جاتے ہیں۔ پہلے سیمرغ کے سفر کا حال ملاحظہ کر لیجئے پھر اس سفر کا جدید خلائی سفر سے تقابل پیش کیا جائے گا، جس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اس دور میں خلائی سفر سے متعلق داستان کو مصنف کا تخیل کس قدر بلند تھا۔

''صاحب قران کا حال سنئے وہ جو شہر سبز نگار سے نکلے کئی دن میں صحرا کو طے کر کے ایک پہاڑ کے دامن میں کہ عبدالرحمن کے مکان کے متصل واقع تھا آ کر بیٹھے ایک ساعت نہ گزری تھی کہ عبدالرحمن کو سوار

تخت پر دیکھا، پیار آنکھیں ہوتے ہی عبدالرحمن تخت پر سے اتر کر قدمبوس
ہوا امیر نے سر اس کا اٹھا کے چھاتی سے لگایا۔ صاحب قران نے پوچھا
کہ تم شہپال شاہ سے کیوں کر جدا ہوئے اس نے اپنے رخصت ہو کر
آنے اور شہپال شاہ اور آسمان پری وقریشہ و دیگر سرداران اقوام دیو جن کی
گرفتاری اور قلعہ سفید بوم میں قید ہونے کا احوال مفصل بیان کیا جو جو
حال ان پر خرابی کا گزرا تھا سب شرح دیا امیر نے کہا کہ یہ جھوٹ قسم
کھانے اور میرے ستانے کا ثمرہ شہپال شاہ وآسمان پری کو ملا کہ یکا یک
ان پر غضب خدا پڑا۔ عبدالرحمن نے ہاتھ باندھ کر کہا کہ جو کچھ حضرت
فرماتے ہیں سب بجا ہے یہ ان کی بدعہدی اور پیمان شکنی کا نتیجہ ہے۔ لیکن
آسمان پری آپ کا ناموس ہے اگر وہ قید میں وہاں پڑی رہی تو بدنامی کس
کے واسطے ہے سوائے اس کے اگر تقصیروار ہے تو آسمان پری ہے قریشہ تو
بےقصور ہے اس کے صدقے میں سب کو چھڑا یئے ان سب کو عذاب
سے نکالنے کی کوشش اور تدبیر فرمایئے اول تو امیر نے انکار کیا بعد از اں
اس کی منت و عاجزی سے مجبور ہو کر بولے کہ پھر وہ قلعہ سفید بوم کہاں
ہے اور وہاں تک جانا کیوں کر ہو ہم وہاں کس طرح سے جائیں اور اس
قلعہ پر کس صورت سے قابو پائیں عبدالرحمن نے کہا کہ قلعہ سفید بوم ہفت
دریائے سحر کے پار ہے ان دریاؤں سے عبور کرنا بہت دشوار ہے اور وہاں
شاہ سیمرغ کے سوا کوئی پہنچا نہ سکے گا وہ ایسا سخت مقام ہے کہ اور کوئی تم کو
لے جا نہ سکے گا، امیر نے پوچھا کہ سیمرغ کہاں رہتا ہے اس کا کس جگہ
مقام ہے کس دشت میں اس کا قیام ہے عبدالرحمن نے کہا کہ شاہ سیمرغ
تک میں آپ کو پہنچا سکتا ہوں اس کے مکان کا پتہ بھی تم کو بتا سکتا ہوں
بارے امیر کو طوعاً و کرہاً راضی کیا اور قلعہ میں اپنے لا کر مجلس جشن کی برپا

کی اور مکان کو خوب آراستگی دی اور کئی شبانہ روز تک امیر کی ضیافت میں سرگرم رہا امیر نے قلعہ کو دیکھ کر فرمایا کہ میں اس قلعہ میں ایک بار اور بھی آیا تھا یہاں کے دیکھنے سے بہت حظ اٹھایا تھا ان دنوں میں یہ قلعہ لاہوت شاہ پدر لانیہ کے پاس تھا عبدالرحمن نے کہا کہ بجا ہے وہ مرا نائب تھا وہ شخص رائے میں بہت صائب تھا الحاصل بعد انفراغ جشن عبدالرحمن نے امیر کو تخت پر بٹھا کے چار جنوں سے کہا کہ امیر کو شاہ سیمرغ کے مکان پر پہنچا دو اس مقدمہ میں خوب اہتمام کرو چاروں جن اس تخت کو لے کر قندیل فلک ہوئے سوائے پانی کے زمین کا سوار تک دکھائی نہ دیتا تھا سات شبانہ روز تخت کو لئے چلے گئے آٹھویں دن چار گھڑی دن آیا ہوگا کہ دریا کے کنارے امیر کے تخت کو رکھ دیا چلتے چلتے بہت تھک گئے تھے ذرا آرام کیا امیر نے دریا کو دیکھا کہ ہر موجہ اس کا دریائے اخضر فلک تک بلند ہوتا ہے آدمی تو کیا جانوران پرندکا اس کے دیکھنے سے دم بند ہوتا ہے اور دریا کے کنارے ایسے بڑے بڑے درخت لگے ہوئے ہیں کہ شاخیں اس کی طوبیٰ سے باتیں کرتی ہیں اور ہر درخت پانچ فرسنگ تک سایہ زن ہے اور ان درختوں کے اوپر ایک قلعہ چوبی بکمال وسعت و فسحت بنا ہوا ہے اس میں بھی سب طرح کا سامان آرائش لگا ہوا ہے، امیر نے جنوں سے پوچھا کہ یہ قلعہ کس نے بنایا ہے کہ گلستان ارم کا ہمسایہ ہے انہوں نے کہا کہ یا امیر یہ قلعہ نہیں ہے شاہ سیمرغ کا آشیانہ ہے امیر یہ سن کر بہت متعجب ہوئے حمالان تخت تو رخصت ہو کر اپنے گھر کو گئے امیر ایک درخت کے سائے کے نیچے بیٹھ کر صحرا کی فضا دیکھنے لگے ایک ساعت نہ گزری تھی کہ ایک درخت پر سے شور وغل پیدا ہوا امیر اس درخت کے نیچے جا کر غور سے دیکھنے لگے معلوم ہوا سیمرغ کے بچے شور و

غل کرتے ہیں سیمرغ کے بچوں کو جو دیکھا تو باوجود گوشت کے لوتھڑے
ہونے کے ہر ایک ہاتھی سے زیادہ قدآور ہے جسم ہر ایک کا کوہ کے برابر
ہے اور بے تحاشہ چیختے ہیں امیر ادھر اُدھر دیکھنے لگے کہ انہوں نے کس چیز
کو دیکھا ہے کہ جس کے خوف سے بھڑ کتے ہیں دیکھتے دیکھتے نگاہ امیر کی
ایک اژدہے پر پڑی کہ اس درخت پر چڑھا چلا جاتا ہے کہ جس کے منہ
کی پھونک سے سبزۂ بیابان جلا جاتا ہے امیر نے تیروں سے اس اژدہے
کو مارا اور ٹکڑے کر کے برچھی کی نوک سے سیمرغ کے بچوں کو کھلایا ان کو
اس اژدہے سے بچایا ان بچوں کا جو پیٹ بھرا آشیانے میں گھس کر سو
رہے بھوک کی شدت سے فارغ ہو رہے دو گھڑی کے بعد سیمرغ کا جوڑا
بچوں کے واسطے طعمہ لے کر آیا تو بچوں کو در آشیانے پر نہ پایا معمول تھا کہ
بچے اپنے ماں باپ کی آہٹ پا کر آشیانے سے سر نکالتے تھے اور اپنی
زبان میں اشتہا جتاتے تھے اس وقت بچوں نے جو آشیانے سے سر نہیں
نکالا اور امیر کو اس درخت کے نیچے سوتا دیکھا سیمرغ بیک دیگر کہنے لگے
کہ معلوم ہوتا ہے یہی شخص جو زیر درخت سوتا ہے ہمارے بچے کو کھا جاتا
ہے اور آج بھی کھا گیا تب تو کسی بچے کی آواز نہیں آتی اس کو مار ڈالا
چاہیئے بچوں کے کان میں جو یہ آواز پڑی پھڑ پھڑا کر آشیانے سے باہر
نکل آئے اور ان کے اس مشورے سے بہت گھبرائے اور اپنی زبان میں
حقیقت حال بیان کی اس اژدہے کہ کیفیت اور مارے جانے سے ان کو
اطلاع دی، سیمرغ امیر سے بہت خوش ہوا امیر پر جو دھوپ آ گئی تھی ایک
بازو سے امیر پر سایہ کیا دھوپ کی تکلیف سے آرام دیا اور دوسرے بازو
سے ہوا دینے لگا امیر کو راحت جو معلوم ہوئی امیر کی آنکھ کھل گئی امیر نے
ان کو دیکھ کر تیر و کمان کو سنبھالا ان کو مارنے کے لئے تیر کو ترکش سے نکالا

سیمرغ بولا کہ یا زلال قاف آپ نے تو اپنا بندۂ احسان کیا ہے اور پھر
مارنے کا ارادہ کرتے ہو میرے ہی بچے ہیں جن کو آپ نے اژدہے سے
بچایا ہے تم کو ان کے حال پر رحم آیا ہے امیر نے فرمایا کہ تو میرا نام کیا
جانے اور مجھ کو کیا جانے سیمرغ نے کہا کہ میں نے حضرت سلیمان سے
سنا تھا کہ ایک آدمی کسی زمانے میں یہاں آوے گا اور سیمرغ کے بچوں کو
اژدہے سے بچاوے گا عادل قاف اس کا نام ہوگا۔ دیوں کو قتل کرنا اس کا
کام ہوگا اور تمام قاف میں اس سے جو بھڑ جاوے گا اس سے زک
اٹھاوے گا اور لوگ اس کو زلال قاف کہیں گے اس کی دلاوری سے ہمیشہ
اندیشہ میں رہیں گے امیر یہ سن کر بہت اپنے دل میں خوش ہوئے اور
پوچھا کہ اس سرحد کا کیا نام ہے یہ کون سا مقام ہے اس نے کہا کہ اس کو
بیشۂ قضاوقدر کہتے ہیں قاف کی حد سے یہ باہر ہے بادشاہ پرستان کے زیر
حکم ہیں جو اس کے اندر ہے امیر نے فرمایا کہ میں ایک ضرورت لے کر
تیرے پاس آیا ہوں اس نے التماس کیا کہ میں آپ کا تابعدار ہوں جو
کچھ حکم ہو اس کو بجا لاؤں امیر نے کہا کہ رعد شاطر دیو نے شہپال شاہ اور
آسمان پری کو ان کے ارکان دولت سمیت قلعۂ سفید بوم میں قید کیا ہے
ان کو کمال رنج دیا ہے تو مجھ کو وہاں پہنچا دے جہاں وہ قید ہیں وہ مکان
مجھ کو دکھاوے اس نے کہا کہ ہر چند اس حرکت سے دیوان قاف میرے
دشمن ہو جائیں گے مجھ سے برسر پرخاش آئیں گے لیکن میں آپ کو
پہنچا دوں گا اتنا کام ضرور کروں گا۔ آپ سات لقمے طعمے کے اور سات
گھونٹ پانی کے میری پیٹھ پر رکھ لیجئے اس کی تدبیر ضرور کیجئے جب مجھ کو
اشتہا معلوم ہو گی ایک لقمہ اور ایک گھونٹ پانی کا کھلا دیجئے گا امیر نے صحرا
میں سے سات نیل گائیں شکار کر کے پوست ان کا کھینچ مشکیں بنائیں

اوراس میں آب شیریں بھر کر ساتوں نیل گائیں لے کر سیمرغ کی پشت
پر سوار ہوئے روانہ بسوئے قلعہ سفید بوم بکمال اضطرار ہوئے سیمرغ نے
عرض کی کہ یا صاحبقران لوہے کی قسم کی کوئی ہتھیار اپنے پاس نہ رکھیے گا
کیوں کہ راہ میں کوہ مقناطیس عین وسط میں دریا کے واقع ہے کہیں کشش
کر کے کھینچ نہ لیوے تمہارے ہتھیاروں کی وجہ سے خلاصی نہ دیوے امیر
نے فرمایا کہ میں سلاح کیا کروں ان کو کہاں چھوڑ دوں اس نے کہا کہ
یہیں چھوڑ چلئے اگر سلاح ایسا چھوٹا ہو کہ موزے میں چھپ سکے اسے رکھ
لیجئے اس کے چھپانے میں احتیاط کیجئے امیر نے نیمچہ سہراب یل کا تو موز
ے میں رکھ لیا باقی سلاح سیمرغ کو سونپ دیے سیمرغ نے اپنے آشیانے
میں رکھ دئے سیمرغ امیر کو لے کر اوج گرائے فلک ہوا۔ امیر نے زمین
کی طرف غور کر کے جو دیکھا تو چھوٹی سی انگشتری کے نگینے کے برابر معلوم
ہوئی پانی نظر آتا تھا جہاں تک تار نظر اور قیاس جاتا تھا امیر نے سیمرغ
سے پوچھا کہ اس دریا کا کیا نام ہے بولا کہ ہفت دریائے جادو کا پہلا دریا
ہے ابھی چھ اور باقی ہیں ان سے عبور کرنا ہے المختصر سیمرغ تیز پری کرتا ہوا
اڑا جاتا تھا اس کے طے کرنے میں بڑی محنت اٹھاتا تھا جب نصف دریا
میں پہنچا سیمرغ کو اشتہا معلوم ہوئی امیر سے کہا کہ یا امیر بہت جلد ایک
لقمہ میرے منہ میں دیدو کہ میرا زور گھٹتا چلا مجھ پر بھوک نے غلبہ کیا امیر
نے ایک مشک پانی کی اور ایک نیل گائے اس کے منہ میں دے دی اس
نے جلد نوش جان کی بارے ایک شبانہ روز میں دریائے اول کو طے کیا
دوسرے دن دوسرے دریا کے اوپر چلا امیر نے اس دریا میں تاریکی دیکھ
کر سیمرغ سے پوچھا یہ تیرگی کیسی ہے کچھ نظر نہیں آتا دل نہایت گھبراتا
ہے سیمرغ نے التماس کیا کہ یہ دریا خاک کا ہے جب نصف دریا پر پہنچا

امیر سے طعمہ طلب کیا امیر نے اس کے منہ میں ڈال دیا القصہ اس دریا سے بھی پار ہوا تیسرے اور چوتھے دن بدستور طعمہ کھا کے دریائے سیماب اور دریائے خون کو بھی طے کیا کہیں اس نے دم نہ لیا قصہ کوتاہ جب دریائے مقناطیس کے اوپر پہنچا مقناطیس بسبب اس نیمچہ کے جو امیر نے اپنے موزے میں رکھ لیا تھا سیمرغ کو اپنی طرف کھینچنے لگا۔ سیمرغ نے دیکھا کہ ہر چند بالا پروازی کے واسطے زور کرتا ہوں مگر نیچے کو چلا جاتا ہوں اوپر اڑنے کا قابو نہیں پاتا ہوں یاد آیا کہ یہ بدولت اس نیمچے کے ہے جس کو امیر نے اپنے موزے میں رکھا ہے وہی میرے اڑنے کا حارج ہوا ہے امیر سے ملتمس ہوا کہ یا صاحب قران بہت جلد نیمچے کو موزے سے نکال کر پھینک دیجئے یہ کام فوراً کیجئے تو کوئی دم میں کوہ مقناطیس مجھے کھینچ لے گا امیر نے نیمچے کو موزے سے نکال کر پھینک دیا لیکن نیمچے کے واسطے بہت تاسف کیا جب سیمرغ اس سے گزر کر دریائے ہفتم کے اوپر سے کہ آتش کا تھا چلا باوجود بلند پروازی کے شعلہ اس دریائے آتش کا کرۂ نار سے باتیں کرتا تھا سیمرغ کو بیتاب کئے ڈالتا تھا سیمرغ کے ہوش وحواس گم ہوتے تھے، ہر چند یہ اپنے تئیں سنبھالتا تھا بارے سیمرغ وہ سب تپش انگیز کر کے نصف دریائے آتش پر پہنچا اور امیر سے کہنے لگا کہ یا زلال قاف بہت جلد مجھ کو طعمہ دو کہ مقام زور آوری وتیز رفتاری کا ہے۔ یہی مقام تو محنت کشی و جانبازی کا ہے۔ امیر نے نیل گائے اس کے منہ میں دے کر تپش آتش سے ہاتھ کو جو جلد سے کھینچا وہ نیل گائے سیمرغ کے منہ میں تو نہ گئی دریائے آتش میں گر کر جل گئی۔ ایک دم میں اس کی ہڈی پسلی سب گل گئی پھر چند قدم پر سیمرغ نے طعمہ طلب کیا امیر نے جواب دیا کہ نوالہ ہفتم جو باقی تھا ابھی میں تجھ کو

دے چکا ہوں اب طعمہ کہاں ہے کہ تجھ کو دوں اور تیرے کھانے کی تدبیر
کروں اس نے کہا میں نے نہیں پایا وہ لقمہ میرے پیٹ میں نہیں آیا اور
زور اس کا گھٹنے لگا امیر نے دیکھا کہ بڑا غضب ہوا کوئی دم میں یہ مجھے
دریائے آتش میں لے گرے گا فی الفور کلیچۂ خضر اس کے منہ میں ڈال
دیا۔ بھوک کی طرف سے اسے مطمئن کیا اس کلیچہ کی برکت سے بقوت
تمام اس دریا سے وہ پار ہوا سب دفع اس کا اضطرار ہوا۔ سیمرغ نے خشکی
میں اتر کر امیر کو مبارکباد دی ان کی طبیعت اس خوشخبری سے مسرور کی لیکن
سلاح کے واسطے کمال متردد تھے کہ داہنی طرف سے حضرت خضر نے سلام
علیک کی اور ان کو تسلی دی اور تمام ہتھیار امیر کے جو سیمرغ کے گھر پہ
چھوڑے تھے اس نیمچہ سمیت کہ دریائے مقناطیس میں پھینک دیا تھا امیر کو
دئے۔ امیر سلاح لے کر بہت خوش ہوئے اور حضرت خضر کے قدم
چومے اور شکر اس احسان کے ادا کئے حضرت خضر تو اسی جا سے تشریف
لے گئے امیر نے سلاح اپنے بدن پر سج کر میدان کی طرف جو نظر کی تو دو
کوہچے ایک سفید مثل صبح صادق اور دوسرا سیاہ مانند شام غریباں نظر آئے
وہ بھی انہوں نے نئی صورت کے پائے امیر نے سیمرغ سے پوچھا کہ یہ
سفید و سیاہ پہاڑ ہیں یا کچھ اور ہے ان پہاڑوں کا تو نیا طور ہے اس نے
عرض کی کہ یہی قلعۂ سیاہ بوم سفید بوم ہیں امیر نے سیمرغ سے فرمایا کہ لو
خدا حافظ ہے مجھ پر تم نے بڑا احسان کیا کہ یہاں تک پہنچایا۔ سیمرغ نے
تین پر اپنے بازو سے اکھیڑ کر امیر کو دئے کہ ہر گاہ خدا نہ کردہ وہ کسی مشکل کا
سامنا ہو تو آپ ایک پر آگ پر رکھئے گا اسی دم میں آن کر حاضر ہو جاؤں
گا جو کچھ فرمائیے گا میں کروں گا اور دوسرا پر دنیا میں جا کے اپنے گھوڑے
کی کلغی میں لگا دیجئے گا اس کو خوبصورت بنا دیجئے گا اور تیسرا خواجہ عمرو عیار کو

میری طرف سے دیجئے گا جو میں کہتا ہوں اس پر عمل کیجئے گا یہ کہہ کر سیمرغ تو رخصت ہو کر اپنے آشیانے کی طرف اڑ گیا اور امیر ان قلعوں کی طرف قدم زن ہوئے" ۱؎

مذکورہ بالا اقتباس سائنس کی ترقی یافتہ صورت حال کے کئی پہلو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔لہٰذا لازمی ہے کہ اس کے ایک ایک پہلو پر تفصیلی طور پر روشنی ڈالی جائے۔اس کا سب سے اولین حصہ وہ ہے جس میں عبدالرحمن نے امیر حمزہ کو سیمرغ کے مقام تک پہنچانے کا انتظام کیا۔ یہ سفر بھی حالاں کہ خلائی تھا لیکن اس میں امیر حمزہ کو ایک تخت پر بٹھا دیا گیا تھا،اور تخت کو چار جن اپنے کندھوں پر اٹھائے ہوئے تھے۔سفر زمین سے بہت زیادہ بلندی پر طے کیا گیا تھا اسی لئے داستان گو نے لکھا ہے کہ جب بلندی سے زمین کی طرف نظر ڈالی گئی تو وہاں صرف پانی ہی پانی نظر آ رہا تھا۔ پیدل تو پیدل سوار بھی نظر نہیں آ رہا تھا۔ یہ سفر بھی کافی طویل تھا آٹھ شب و روز کا فاصلہ تھا۔اس سفر میں سواری تو ایک تخت تھا لیکن اس کو اڑانے والے جن تھے۔

اس اقتباس کا دوسرا ضروری حصہ وہ ہے جس میں سیمرغ نے سفید بوم قلعہ تک کا سفر طے کرنے کے لئے امیر حمزہ سے کہا کہ سفر کی تیاری کر لی جائے۔سیمرغ نے کہا کہ سات لقمے غذا کے اور سات گھونٹ پانی کے رکھ لئے جائیں۔ یہ غذا سیمرغ کے لئے تھی۔سیمرغ کے بچوں کا حال اقتباس میں بیان ہوا ہے وہ بچے جسامت کے لحاظ سے ہاتھی سے بھی بڑے تھے۔جب بچوں کی جسامت ایسی تھی تو ان کے باپ کا کیا جثہ رہا ہوگا یہ قیاس کیا جا سکتا ہے۔لہٰذا اسی بات کے مدنظر امیر حمزہ نے سات نیل گائیں شکار کر کے ان کے چرم سے پانی کے مشکیزے بنائے اور اس میں میٹھا پانی بھر لیا۔گائے کا گوشت غذا کے طور پر محفوظ کر لیا۔ یہ بوجھ سیمرغ کی پیٹھ پر رکھ لیا گیا اور سفر شروع ہوا۔اس سفر میں سیمرغ سواری تھی اور امیر حمزہ سوار۔سفر میں سات دریائے

۱؎ داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوش ربا از شکیل الرحمن صفحہ ۱۱۷ تا ۱۲۵

سحر سے گزرنا تھا اور ہر دریا کا سفر ایک شب و روز کا تھا۔ جب پہلے دریا پر سیمرغ پہنچا تو اسے بھوک کا احساس ہوا اس نے امیر حمزہ سے لقمہ مانگا۔ امیر حمزہ نے ایک گائے کا گوشت مکمل اور ایک مشکیزہ کا تمام پانی سیمرغ کو دے دیا وہ تازہ دم ہوا اور سفر جاری رکھا۔ یہی سلسلہ تمام سفر میں جاری رہا۔ اس واقعہ سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ بغیر ایندھن (fuel) کے خلائی سفر نہیں کیا جا سکتا۔ سائنس کی مدد سے اب تک جتنے بھی خلائی سفر ہوئے ہیں یا جتنے بھی سٹلا ئٹ خلا میں چھوڑے گئے ہیں ان میں بھی سفر کی طوالت کے لحاظ سے ایندھن محفوظ کیا جاتا ہے جو الگ الگ پیٹیوں (Boxes) کی شکل میں ہوتا ہے ۔ یہ پیٹیاں اصل راکٹ یا سٹلائٹ کے پیچھے لگے ہوتے ہیں۔ جیسے ہی ایک باکس میں کا ایندھن ختم ہوگا وہ خالی باکس مکمل سسٹم سے جدا ہو جائے گا جس کی وجہ سے راکٹ یا سٹلائٹ کا وزن ہلکا ہو جائے گا اور سفر آسان ہوتا چلا جائے گا۔ ایندھن کو اس طرح استعمال کرنے کا طریقہ بالکل ہی جدید سائنس کی ایجاد ہے۔ سیمرغ کے سفر میں ایندھن سیمرغ کی پیٹھ پر بوجھ بنا ہوا ہے۔ جیسے جیسے وہ ایندھن استعمال کرتا جائے گا اس کا بوجھ بھی کم ہوتا جائے گا۔ جدید کائنی سفر کے طریقۂ کار کی جھلک ہمیں اس سفر میں نظر آتی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ذریعۂ سفر ایک طیارہ یا مشین نہیں بلکہ ایک جاندار ہے جو اپنی جداگانہ ہیئت کا مالک ہے۔

اس اقتباس کا تیسرا اور غور طلب پہلو بہت ہی دلچسپ ہے۔ سفر میں حائل آخری دریا۔ دریائے آتش ہے۔ اس دریا کو پار کرتے ہوئے جب سیمرغ کو غذا کی ضرورت ہوئی تو اس نے امیر حمزہ سے غذا مانگی امیر حمزہ نے گوشت کا لقمہ سیمرغ کے منہ میں ڈالنے کی کوشش کی تو دریائے آتش کے تپش سے انہوں نے اپنا ہاتھ جلدی سے کھینچ لیا جس کی وجہ سے وہ لقمہ سیمرغ کے منہ میں نہیں پہنچا بلکہ آگ میں گر کر جل گیا۔ کچھ دیر بعد جب دوبارہ سیمرغ نے لقمہ مانگا تو امیر حمزہ پریشان ہوئے، کیوں کہ سات لقمے ساتھ رکھے تھے جو ختم ہو چکے تھے۔ اب غذا نہ دی جائے تو سفر جاری رکھنا مشکل ہے۔

اس موقعہ پر امیر حمزہ نے کلیچۂ خضرا اپنے پاس سے نکال کر سیمرغ کے منہ میں ڈال دیا۔ یہ لقمہ پیشتر دیئے گئے غذا کے مقابلے میں بہت ہی کم مقدار میں تھا لیکن حضرت خضرؑ کی برکت سے وہ غذا سیمرغ کے لئے سیر حاصل غذا ثابت ہوئی۔ یہ نکتہ بہت ہی اہم ہے اکثر اہل علم اس بات سے واقف ہیں کہ خلائی سفر کے مسافر اپنے سفر کے دوران بھر پیٹ کھانا نہیں کھاتے اور نہ ہی عام طرح کی غذا ساتھ رکھتے ہیں۔ خلائی سفر کے مسافر حسب ضرورت اپنی بھوک مٹانے کے لئے صرف ایک یا دو عدد گولیاں (Tablets) منہ میں ڈال لیتے ہیں۔ یہ مختصر سی غذا ان مسافروں کو بھر پیٹ کھانا کھانے کے برابر سکون اور طاقت عطا کر دیتی ہے۔ لقمۂ خضر کا ذکر کر کے داستان گو نے خلائی سفر کی ایک لازمی ضرورت کا حل پیش کیا ہے۔ ابتدائی لقمہ ہائے غذا کا تعلق ایندھن سے ہے تو لقمۂ خضر کا تعلق مسافر کی غذا سے ہے۔

اس اقتباس میں ایک اور پہلو پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے جس کا تعلق بھی خلائی سفر سے ہی ہے۔ جب سیمرغ سفر کی تیاری کرنے کو کہتا ہے تو یہ ہدایت دیتا ہے کہ امیر حمزہ اپنے ساتھ اسلحہ نہ رکھیں اس لئے کہ ممکن ہے کہ دھات کا اسلحہ دریائے مقناطیس سے گزرتے وقت سیمرغ کا توازن بگاڑ دے۔ دریائے مقناطیس کا تصور اس قدر حیرت انگیز ہے کہ سمجھ میں نہیں آتا کہ اس دور کے اہل قلم اس بات سے کیوں کر واقف ہوئے ہوں گے۔ جب اپالو الیون زمین سے چاند کی طرف روانہ ہوا تو اس کو زمین کے اطراف چار یا پانچ چکر لگانے پڑے تھے تا کہ زمین کی مقناطیسی گرفت سے نکل سکے جب تک اپالو الیون زمین کی مقناطیسی گرفت میں تھا اس کی رفتار بہت کم ہو گئی تھی جیسے ہی وہ اس گرفت سے آزاد ہوا اس کی رفتار مزید کم ہو گئی اس وقت صرف ایندھن کے سہارے ہے سفر جاری رہا۔ جیسے ہی اپالو الیون چاند کی مقناطیسی گرفت میں داخل ہوا اس کی رفتار پھر سے تیز ہوتی چلی گئی۔ داستان امیر حمزہ کے مصنف نے سیاروں اور ستاروں کی کشش ثقیل کا تو ذکر نہیں کیا ہے لیکن دریاؤں کی علامت سے انہی پہلوؤں

کی طرف اشارہ کیا گیا ہے جن کو آج کے سائنس دان جدید ایجادات کے نتیجہ میں پیش کر رہے ہیں۔

مذکورہ اقتباسات سے خلائی سفر کا تصور ابھرتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ آج کا انسان بہت تیز رفتار ہو گیا ہے۔ تیز رفتاری کی آرزو اس وقت بھی تھی۔ قدیم دور کے اہل قلم جانتے تھے کہ زمینی سفر کی بہ نسبت آسمانی یا خلائی سفر تیزی کے ساتھ کیا جا سکتا ہے۔ اس خیال کو عملی جامہ پہنانے کی آرزو ان کے دل آرزو ہی بن کر رہ گئی۔ وہ خلا میں اڑان بھر نہیں سکے کیوں کہ وسائل کی کمی تھی۔ لیکن تصور میں انہوں نے کئی خلائی سفر کئے ہیں۔ ان کا تصور اساطیری ادب میں خلائی سفر کے امکانات پر روشنی ڈالتا ہے۔ اس سفر میں بتدریج ارتقا کا پتہ چلتا ہے۔ کسی اساطیری یا داستانوی ادب میں خلائی سفر کرنے کے لئے کسی سواری کا استعمال ہی نہیں پایا گیا ہے۔ بلکہ سوار خود ہوا کے دوش پر سفر کرتا چلا جاتا ہے۔ اس سفر کو جست بھی نہیں کہا جا سکتا، کیوں کہ جست ایک خاص مقام سے ایک خاص مقام تک ہی لگائی جا سکتی ہے۔ جست میں زمین سے ایک حصے سے دوسرے حصے تک کا سفر ممکن نہیں اس لئے ہوا میں پرواز کرنے والوں کو جست لگانے والے نہیں بلکہ خلائی مسافر ہی کہا جا سکتا ہے۔ بغیر کسی سواری کے خلا میں سفر کرنے والوں میں سب سے مشہور نام سری رام کے بھگت ہنومان کا ہے جنہوں نے لکشمن کی زخمی ہونے اور قریب المرگ ہو جانے پر ان کی علاج کے لئے جب سنجیونی بوٹی لانے کا تقاضا کیا گیا تو ہنومان نے اس بوٹی کے ہونے کا مقام معلوم کر کے لنکا سے ایودھیا تک کا خلائی سفر کیا اور بوٹی لا کر وید کے حوالے کر دی جس کے استعمال سے لکشمن کو دوبارہ زندگی عطا ہوئی۔ ہنومان کے سفر کی داستان ملاحظہ ہو:

ہنومان کی اڑان سنجیونی لانے کی خاطر:

''راون کو وشال وانر سینا کا سنگھار کرتے دیکھ رام اور لکشمن اپنے اپنے دھنش بانوں کو لے کر یدھ کرنے کے لئے تیار ہوئے۔ سب سے پہلے لکشمن نے اپنے بانوں سے راون پر آکرمن کیا۔ راون لکشمن کے بانوں کو کاٹتے ہوئے سری رام کے سامنے جا پہنچا اور ان پر بانوں کی ورشا کرنے لگا۔

رام نے بھی اس کا وچیت اتر دیا اور دونوں طرف سے بھینکر یدھ ہونے لگا۔ دونوں ہی دو بھیانک یم راجوں کی بھانتی ایک دوسرے سے بھڑ رہے تھے۔ اور نانا پرکار کے استر شستروں سے آکرمن کر رہے تھے۔ دونوں ہی ایک دوسرے کا ودھ کرنا چاہتے تھے۔ راون نے سنگھ، باگھ، کنک، چکرواک، گیدھ، باج، مگر، وش دھر، جیسے مکھ والے بانوں کی ورشا کی تو شری رام نے اگنی، سوریہ، چندر، دھوم کیتو، الکا تتھا بجلی پربھا کے سمان بانوں سے آکرمن کیا۔ دونوں ہی ویر ان استروں کا نوارن کرنیا آکرمن کر دیتے تھے۔ کپت راون نے دس بان ایک ساتھ چھوڑ کر رگھوناتھ جی کو گھائل کر دیا۔ اس کی چنتا نہ کرتے ہوئے انہوں نے بھی راون کو بری طرح گھائل کر دیا۔

اسی بیچ لکشمن نے راون کی دھوجا کاٹ کر اس کے سارتھی کو مار ڈالا اور اس کے دھنش کو کاٹ ڈالا۔ وبھیشن نے بھی اپنی گدا سے راون کے رتھ کے گھوڑوں کو مار ڈالا۔ وبھیشن کے اس کاریہ سے راون کو اتنا کرودھ آیا کہ اس نے وبھیشن پر ایک پرجیولت شکتی چلائی۔ وبھیشن کے پاس پہنچنے سے پہلے ہی لکشمن نے اس شکتی کو اپنی بانوں سے نشٹ کر دیا۔ اس سے اتیت کرودھت ہو کر راون نے وبھیشن پر ایسی اموودھ

شکتی چلائی جس کا ویگ کال بھی نہ سہہ سکتا تھا۔ وبھیشن کے پران سنکٹ میں دیکھ کر لکشمن سوین آگے بڑھ کر شکتی کے سامنے کھڑے ہو گئے۔ ناگراج واسوکی جواہ کے سمان مہا تیجسوی شکتی لکشمن کی چھاتی پر لگی جس سے لکشمن خون سے لتھ پتھ ہو کر مورچھت ہو پرتھوی پر گر پڑے۔ وانروں نے اس شکتی کو لکشمن کے شریر میں سے نکالنے کا بھرسک پریتن کیا، پرنتو سپھل نہ ہو سکے۔ انت میں شری رام نے پوری شکتی لگا کر دونوں ہاتھوں سے کھینچ کو اسے باہر نکالا اور توڑ کر زمین پر پھینک دیا۔ جبتک رام شکتی کو کھینچ کر نکالتے رہے راون نرنتر بانوں کی ورشا کر کے انہیں گھائل کرتا رہا۔ شکتی نکال کر انہیں شیگھر ہی راون کو مارڈالنے کی پرتگیا کی پھر وہ راون کے ساتھ بھیانک یدھ کرنے لگے۔ جب راون ان کے بانوں کو نہ سہہ سکا تو وہ گھائل ہو کر رن بھومی سے بھاگ گیا۔

اب رام لکشمن کے پاس بیٹھ کر ناناپرکار سے ولاپ کرنے لگے۔ ان کے ولاپ سے دکھی ساری وانر سینا رونے لگی۔ تبھی سشین نے کہا، ہے ویر شرومنی آپ دکھی نہ ہوں یہ جیوت ہیں، ان کی ہردیہ گتی چل رہی ہے۔ پھر ہنومان سے کہا تم شیگھر ہی مہودیہ پروت پر جا کر وشلیہ کرنی، ساوَنریہ کارنی، سنجیو کرنی تتھا سندھانی نامک اوشدھیاں لے آؤ۔ ان سے لکشمن کے پرانوں کی رکھشا ہو سکے گی۔ سشین کے نردیش انوسار ہنومان تتکال مہودیہ گری جا پہنچے۔ پرنتو ان اوشدھیوں کی پہچان نہ ہونے کے کارن اس شیکھر کو ہی اکھاڑ لائے۔ جس پر انیک پرکار کی اوشدھیوں کے ورکش اگ رہے تھے۔ سشین نے ان میں سے اوشدھیوں کو پہچان کر ان کو کوٹ پیس کر لکشمن کو سنگھایا۔ اس سے وہ

تھوڑی ہی دیر میں سوستھ ہو کر اٹھ کھڑے ہوئے۔" ؎۱

مذکورہ بالا بالمیکی رامائن کے اس اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ہنومان نے بہت ہی کم وقت میں لنکا سے مہودیہ گری تک کا سفر کیا۔ رامائن کے اس واقعے کی بے حساب تصاویر بھی مندروں میں جگہ جگہ دیکھنے کو ملتی ہیں جن میں ہنومان کو ہوا میں اڑتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ اور واپسی میں ہنومان جی کے ہاتھ میں ایک پہاڑی بھی نظر آتی ہے۔ اس واقعہ سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ہنومان جی نے ہوا میں سفر کیا۔ ان کے پر نہیں تھے۔ سفر طویل تھا اس لئے اس کو جست بھی نہیں جا سکتا۔ غرض انہوں نے ہوائی سفر ہی کیا تھا۔ اور دَورِ حاضر کے ہوائی سفر میں اکثر یہ شرط لگائی جاتی ہے کہ سامان سفر مختصر ہو اور ہلکا پھلکا ہو۔ جبکہ ہنومان جی نے ایک پہاڑی کو لے کر سفر کیا تھا۔ یہ بات کس حد تک قابل قبول ہے اس سے ہمیں کوئی بحث نہیں کرنی ہے لیکن یہ ثابت ہوتا ہے کہ بالمیکی رامائن کی مصنف کو یقین تھا کہ ہوا پر قدرت حاصل ہو سکتی ہے اور انسان اس پر سفر کر سکتا ہے۔ اور انہیں یہ بھی یقین تھا کہ ہوائی سفر زمینی سفر کی بہ نسبت جلد طے کیا جا سکتا ہے۔ یہ واقعہ سائنس کی ترقی کی طرف ایک بہت ہی زبردست اشارہ ہے، جو رامائن میں مضمر ہے۔

سفید دیو کی اڑان:

اسی طرح کا ایک اور واقعہ داستان امیر حمزہ میں تحریر ہے امیر حمزہ ایک معرکہ میں کامیاب ہونے کے بعد ایک پتھر پر آرام کرنے کے ارادے سے لیٹ جاتے ہیں۔ اچانک انہیں نیند آ جاتی ہے۔ اسی لمحہ میں ان کا ایک دشمن جسے سفید دیو کہتے ہیں وہ وہاں آ نکلتا ہے اور امیر حمزہ کو تکلیف دینے کے ارادے سے انہیں لے کر ہوا میں اڑ جاتا ہے۔ اس واقعہ کا بیان ملاحظہ ہو:

؎۱ بالمیکی رامائن مترجم دین دیال دنیش، صفحہ ۴۴۴ تا ۴۴۵

''سفید دیو تو اپنی گھات میں لگا ہی ہوا تھا امیر کو غافل دیکھ کر پتھر سمیت وہاں سے اٹھا کر ہوا ہوا دو کوس زمین سے بلند ہوا ہوگا کہ اس وقت ہوا کی شدّت سے امیر کی آنکھ کھل گئی دیکھا تو سفید دیو اڑائے لیے جاتا ہے گٹھری کی طرح اپنی پیٹھ پر اٹھائے لیے جاتا ہے امیر نے فرمایا کہ اے دیو سفید میں نے تجھ سے نیکی کی اور تو مجھ سے بدی کرتا ہے کیا نیکی کا بدلہ بدی ہے خدا سے نہیں ڈرتا بولا میں تجھ سے پہلے ہی کہہ چکا ہوں کہ ہم لوگ نیکی کے بدلے بدی کرتے ہیں یہی ہماری عادت ہے، اب یہ بتا کہ تجھ کو پہاڑ پر پھینک دوں کہ دریا میں امیر سوچے کہ دیو کی مت اُلٹی ہوتی ہے جو کہوں گا اس کے برعکس کرے گا امیر نے کہا مجھ کو پہاڑ پر پھینک دے اگر مجھ سے عوض لیتا ہے تو اس طرح سے لے سفید دیو بولا اے آدم زاد میں تجھ کو دریا میں پھینکوں گا کہ تو ڈوب مرے پھر ہمارے ساتھ ظلم و تعدی نہ کرے یہ کہہ کر اس سنگ سمیت دریا میں پھینک کر چلتا ہوا'' [1]

اس اقتباس میں سفید دیو بالکل ہنومان جی کی طرح بغیر پروں کے ہوا میں اڑنے لگتا ہے۔ تاکہ وہ امیر حمزہ کو کسی پہاڑ پر پھینک دے یا کسی دریا میں ڈال دے تاکہ دیگر دیوؤں کو امیر حمزہ سے نجات مل جائے۔ اس واقعہ میں بھی سفید دیو امیر حمزہ کو ایک پتھر سمیت لے کر ہوا میں اڑتا ہے۔ غرض ان دونوں واقعات میں کافی حد تک یکسانیت پائی جاتی ہے جبکہ دونوں تحریروں کی تصنیف میں کئی صدیوں کا بعد ہے اس کے باوجود ہم دیکھ سکتے ہیں کہ دونوں مصنفین کے خیالات میں یکسانیت ہے۔ دونوں کی سوچ ایک ہے اور قوت تخیل بھی ایک جیسی ہی ہے۔ گویا دونوں کو یقین ہے کہ ایک نہ ایک دن دنیا کا انسان ہوا میں پرواز کر سکے گا۔ اور بوجھ کے ساتھ پرواز کرے

---

[1] داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوش ربا از شکیل الرحمٰن، صفحہ ۱۷۷ تا ۱۷۸

گا۔ اس سوچ اور یقین کی بنیادی سائنسی نکتہ پر ہے۔

ان دونوں واقعات میں زمینی جانداروں کو ہوا میں پرواز کرتے ہوئے بتایا گیا ہے لیکن ان کے پاس کوئی سواری نہیں ہے وہ بنفس نفیس ہوا میں پرواز کرتے ہیں۔ ایسے واقعات اساطیری ادب میں بے شمار ہیں۔ لیکن اس کا اگلا قدم پرواز کی لئے سواری کی ضرورت پر مبنی ہے۔ اس کی مثالیں دیکھئے انسانی ذہن کی رفتار کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

لکشمن، شری رام اور سیتا دیوی جب جنگل میں چودہ برس کا بن باس بھوگ رہے تھے اس ی دوران ایک دن سیتا کی نظر ایک سونے کے ہرن پر پڑتی ہے۔ وہ ہرن عام ہرنوں سے بالکل ہی علاحدہ لگتا تھا۔ اس کی خوبصورتی سے متاثر ہو کر سیتا دیوی نے فوراً شری رام کو بلایا اور انہیں اس سنہرے ہرن کو پکڑ کر ان کے سامنے پیش کرنے کی فرمائش کر دی۔ اتنت میں وہاں لکشمن بھی پہنچ گئے اور سنہرے ہرن کی بات سن کر لکشمن نے کہا کہ بہت ممکن ہے یہ کسی راکشس یا جادوگر کا کارنامہ ہوتا کہ ہم اس میں الجھ جائیں اور اس وقت سے فائدہ اٹھا کر راکشس اپنی کوئی بری آرزو میں کامیابی حاصل کر لینے کی فکر میں ہوں۔ سیتا دیوی کے اصرار پر رام جی ہرن کے پیچھے نکل پڑتے ہیں۔ تھوڑی ہی دیر میں رام جی کی آواز میں ''یا لکشمن'' اور ''یا جانکی'' کی صدا سنائی دیتی ہے۔ سیتا دیوی نے رام کی آواز میں کرب محسوس کر کے لکشمن سے کہا کہ تم جلدی جاؤ اور سری رام کی خیریت دریافت کر کے آ جاؤ۔ بالآخر سیتا دیوی کے اصرار پر با دل ناخواستہ انہوں نے بھی اسی طرف کا رخ کیا جدھر شری رام سنہرے ہرن کے پیچھے گئے تھے۔

لکشمن کے وہاں سے نکل جانے کے بعد راون نے کس طرح سیتا کا ہرن کیا، یہ واقعہ بالمیکی راماین کے حوالے سے ملاحظہ ہو:

سیتا کا اپ ہرن:

لکشمن کے جانے کے پشچات سنیاسی کا ویش دھار کر راون سیتا کے پاس آیا اور بولا۔ ہے روپسی! تم کوئی ون دیوی ہو، یا کاشی اتھوا کام دیو کی پری یا سوین رتی ہو؟ تمہاری جیسی روپ وتی، لاونیہ مئی یُوتی میں نے آج تک اس سنسار میں نہیں دیکھی، مجھے یہ دیکھ کر آشچر یہ ہو رہا ہے کہ جو سوندریہ محلوں میں ہونا چاہئے تھا۔ آج اس ون میں کیسے دکھائی دے رہا ہے، تم کون ہو؟ کس کی کنیا ہو؟ اور اس ون میں کس لئے نواس کر رہی ہو؟

راون کے پرشن کو سن کر سیتا بولی: ہے سنیاسی! میں تمہیں اور تمہارے ویش کو نمسکار کرتی ہوں، آپ اس آسن پر بیٹھ کر یہ جل اور پھل گرہن کیجئے! میرا نام سیتا ہے! میں متھلا نریش جنک کی پتری اور ایودھیا پتی، دشرتھ کے جیشٹھ پتر شری رام چندر کی پتنی ہوں، پتا کی آگیا سے میرے پتی اپنے بھائی بھرت کو ایودھیا کا راجیہ دے کر چودہ ورش کے لئے ون واس کر رہے ہیں۔ ان پراکرمی ستیہ پرائن ویر کے ساتھ میرے تیجسوی دیور لکشمن بھی ہیں۔ آپ تھوڑی دیر یہاں بیٹھئے۔ وہ ابھی آتے ہی ہوں گے۔ اب آپ بتایئے مہاتمن! آپ کون ہیں اور ادھر کس ادھشیہ سے پدھارے ہیں؟ سیتا کا یہ پرشن سن کر راون گرج کر بولا۔

ہے سیتا! میں تینوں لوکوں، چودہ بھونوں کا وجیتا مہا پرتاپی لنکا پتی راون ہوں جس کے نام سے دیوتا دانوں، یکش، کنز، گندھرو، منی سب تھرتھر کانپتے ہیں، اندر، ورون، کبیر جیسے دیوتا جس کی چاکری کر کے اپنے آپ کو دھنیہ سمجھتے ہیں۔ میں تمہارے لاونیہ مئی سوندریہ کو دیکھ کر اپنی سندر رانیوں کو بھول گیا ہوں اور میں تمہیں لے جا کر اپنے رنواس کی شوبھا

بڑھانا چاہتا ہوں! ہے مرگ لوچنے تم میرے ساتھ چل کر نانا ویشوں سے آئی ہوئی میری اتیو سندر رانیوں پر پٹ رانی بن کر شاسن کرو! میرے دیش لنکا کی سندرتا کو دیکھ کر تم اس ون کے کشٹوں کو بھول جاؤ گی۔ اس لئے میرے چلنے کو تیار ہو جاؤ۔

راون کا نچنا پورن پرستاؤ سن کر سیتا کرودھ سور میں بولی۔ ہے ادھرم راکشس! تم پرم تیجسوی، اد بھت پراکرمی اور مہایودھا رام چندر کے پرتاپ کو نہیں جانتے اس لئے تم میرے سم مکھ یہ کتسِت پرستاؤ رکھنے کا وساہس کر رہے ہو! ارے مورکھ تو ون راج سنگھ کے مکھ میں سے اس کے دانت اکھاڑنا چاہتا ہے؟ کیا تیرے سر پر کال منڈلا رہا ہے جو تو یہ گھرنت پرستاؤ لے کر یہاں آیا ہے؟ اس وچار کو لے کر یہاں آنے سے پوروتو نے یہ بھی نہیں سوچا کہ تو اپنے ننھے سے ہاتھوں سے سوریہ اور چندر کو پکڑ کر اپنی مٹھی میں بند کرنا چاہتا ہے۔ واستو میں تیری مرتیو یہاں لے آئی ہے۔ سیتا کے یہ اپمان جنک واکیہ سن کر راون کے تن بدن میں آگ لگ گئی۔ وہ آنکھیں لال کرتے ہوئے بولا۔ سیتے تو میرے بل اور میرے پرتاپ کو نہیں جانتی۔ میں آکاش میں کھڑا ہو کر پرتھوی کو گیند کی بھانتی اٹھا سکتا ہوں۔ اتھوا سمندر کو ایک چلو میں بھر کر پی سکتا ہوں۔ میں تجھے لینے کے لئے آیا ہوں اور لے کر ہی جاؤں گا۔ یہ کہہ کر راون نے گیروے استر اتار کر پھینک دئے۔ دونوں ہاتھوں سے سیتا کو اٹھا کر اپنے کندھے پر بٹھا نکٹ ورتا کھڑے وِمان پر جا سوار ہوا۔ اس پرکار اپرتیاشت روپ سے پکڑے جانے پر سیتا نے ہا رام! ہا رام!! کہتے ہوئے سویں کو راون کے ہاتھوں سے چھڑانے کا پریاس کیا۔ پرنتو بلوان راون کے سامنے ان کی ایک نہ چلی۔

اس نے انہیں باندھ کر ومان میں ایک اور ڈال دیا اور تیو رگتی سے لنکا کی اور چل پڑا۔

سیتا نے مارگ میں کھرے ہوئے جٹایو کو دیکھا۔ جٹایو کو دیکھتے ہی سیتا چلائی، ہے آریہ جٹایو، دیکھو لنکا کا یہ دشٹ راجہ میرا اپہرن کر کے لئے جا رہا ہے۔ آپ تو میرے سسر کے متر ہیں اس نرادھم سے میری رکشا کریں۔ یدی آپ مجھے اس نیچ کے پھندے سے نہیں چھڑا سکتے تو یہ روتانت میرے پتی سے تو اوشیہ ہی کہہ دینا۔

سیتا کا آرتا نا دسن کر جٹایو نے اس اور دیکھا تھا راون کو سیتا سہت ومان میں جاتے دیکھ کر بولا۔ ارے برہمن! تو تو چاروں ویدوں کا وشوکھیات گیا تا اور مہان وِدوان ہوتے ہوئے ایک پرستری کا اپ ہرن کر کے لے جا رہا ہے۔ تم ایسا نندنیہ کرم کیسے کر رہے ہو؟ راجہ کا دھرم تو پراستری کی رکشا کرنا ہے! تم کام کے وشی بھوت ہو کر اپنا ویویک کھو بیٹھے ہو۔ چھوڑ دو رام کی پتنی کو، ہے راون یہ جانتے ہوئے کہ تم بلوان، یوا تتھا ششتر دھاری ہو اور میں دربل، وردھ ایوم شاستر ہین ہوں۔ پھر بھی پران رہتے میں سیتا کی رکشا کروں گا۔ تم نے جو یہ نِندنیہ پراَدھ کیا ہے اس سے میں تمہیں روکوں گا۔ یدی روک نہ سکا تو یا تو میں تمہارے پران ہر لوں گا یا سویں اپنے پران دے دوں گا۔ میرے جیوت رہتے تم سیتا کو نہیں لے جا سکو گے۔

جٹایو کی ان کٹھور اپمان جنک شبدوں کو سن کر راون اس کی اور جھپٹا جو سیتا کو مکت کرانے کے لئے ومان کی اور تیزی سے بڑھ رہا تھا۔ وایو سے پرواہت دو میگھوں کی بھانتی ایک دوسرے سے ٹکرائے۔ کرودھ جٹایو نے مار مار کر راون کو گھائل کر دیا۔ گھائل راون بھی وردھ دربل جٹایو

سے ادھک شکتی شالی تھا۔ اس نے اوسر پا کر جٹایو کی دونوں بھجائیں کاٹ دیں۔ پیڑا سے ویاکل ہو کر مورچھت ہو وہ پرتھوی پر گر پڑا۔ جٹایو کو بھومی پر گرتے دیکھ کر جانکی بھی اس کے پیچھے بھومی پر گری، کنتو راون نے پھرتی سے کیش پکڑ کر انہیں بھومی پر گرنے سے روک لیا اور ہا رام! ہا لکشمن!! کہہ کر ولاپ کرتی ہوئی سیتا کو ومان میں ایک اور پٹک دیا۔ پھر ومان کو آکاش میں لے جا کر تیز گتی سے لنکا کی اور چل پڑا۔" ؎

مذکورہ بالا اقتباس میں ہوا میں پرواز کرنے کے ذرائع پر روشنی پڑتی ہے۔ اس اقتباس میں ہوائی سفر کے کئی پہلو نمایاں ہوئے ہیں۔ اس سفر میں سب سے اولین نکتہ یہ ہے کہ جس سواری میں سیتا کا اپ ہرن کیا گیا اس کو "ومان" کہا گیا ہے۔ کہیں کہیں تو اس سواری کو پشپک ومان بھی کہا گیا ہے۔ آج بھی ہوائی جہاز کو ہندی اور کنڑ زبانوں میں ومان ہی بولا جاتا ہے۔ ومان کا لفظ اس دور میں ہوائی سفر کے لئے کس طرح استعمال ہوا! یہ سوال تحقیق طلب ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ جدید دور میں جب ہوائی جہاز کی ایجاد ہوئی تو ہندوستانیوں نے قدیم لفظ کو ہی جدید تحقیق کے لئے رائج کر لیا ہو۔ بہر حال ومان کا استعمال بجائے خود سائنسی تخیل کی سند ہے جو والمیکی کے ذہن کی پیداوار ہے۔ بجز راماین کے کسی اور اسطیری ادب پارے میں ومان کا لفظ استعمال نہیں ہوا۔ راجہ دشینت کا سفر راجہ اندر کے رتھ میں ہوا تھا۔ امیر حمزہ کا سفر قلعہ سفید سیمرغ کی پیٹھ پر طے ہوا تھا۔ ان سواریوں کو نام نہیں دیئے گئے تھے جبکہ راون کی سواری کو ومان یا پشپک ومان کہا گیا۔

دوسرا اہم پہلو یہ ہے کہ یہ ومان جدید دور کے ہیلی کاپٹر سے بہت زیادہ مشابہت رکھتا ہے۔ اس میں سواری کرنے والے زمین پر رہنے والوں کو دکھائی دیتے ہیں۔ جبکہ ہوائی جہاز کے مسافر زمین پر رہنے والوں کو اڑان کے دوران دکھائی نہیں دیتے۔ لیکن

؎ بالمیکی راماین مترجم دین دیال دنیش صفحہ ۲۷۳ تا ۲۷۷

بجلی کا پٹر کے سوار کسی حد تک دکھائی دیتے ہیں کیوں کہ اس کے بڑے بڑے دروازے کھلے رہتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جٹایو نے سیتا اور راون کو ومان میں جاتے ہوئے دیکھا۔ اگر بند دروازے کا ومان ہوتا تو یہ ناممکن تھا۔ اس ومان میں چھت کا کوئی تصور نہیں ہے۔ شاید وہ ومان کھلی چھت والا تھا۔

تیسرا اہم نکتہ یہ ہے کہ جدید طیاروں کی طرح راون کا ومان بھی آہستہ آہستہ بلندی طے کرتا ہے۔ یک لخت بلند نہیں ہوتا۔ اسی لئے اس کے سواروں پر جٹایو کی نظر پڑ سکی ورنہ شاید یہ ناممکن تھا۔ جٹایو سے چھٹکارا پانے کے بعد راون نے ومان کو اونچا اٹھایا اور تیزی سے لنکا کی طرف نکل گیا۔

اس ومان میں کافی جگہ بھی تھی جس کے ایک کونے میں راون نے سیتا کو باندھ کر رکھا تھا۔ جب راون اور جٹایو میں معرکہ ہوا اور جب جٹایو زخمی ہو کر نیچے گرنے لگا تو سیتا نے بھی زمین پر چھلانگ لگانے کی کوشش کی تھی۔ اگر کافی جگہ نہ ہوتی تو شاید سیتا کو اس کو موقع نہ ملتا۔

غرض راون کا ومان جدید ومان سے کافی حد تک مماسلت رکھتا ہے۔ یہ مماسلت جدید سائنس کی طرف اشارہ ہے جس سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

شاہزادہ بے نظیر کو اٹھا لے جانا:

ہوائی سفر کے سلسلے میں مثنوی سحرالبیان میں دو مواقع ایسے بیان کئے گئے ہیں جن میں اسی طرح کے ہوائی سفر کے حوالے ملتے ہیں۔ مثنوی سحرالبیان کا تعلق اساطیر سے نہیں ہے لیکن اس مثنوی میں ایک خوبی ایسی ہے جس کو اساطیر سے نسبت ہے وہ ہے مافوق الفطرت عناصر کی عکاسی۔ اسی پہلو سے استفادہ کرتے ہوئے یہاں ان دو واقعات کو نقل کیا جا رہا ہے۔ ان میں سے ایک واقعہ کا تعلق پریوں سے ہے جو

خود اڑتی ہیں لیکن اپنے ہوائی سفر کے لئے سواری کا اہتمام کرتی ہیں۔ اسی طرح دوسرے سفر کا تعلق جنات سے ہے جو خود بھی اڑتے ہیں لیکن اپنے ہوائی سفر کے لئے وہ بھی سواری کا اہتمام کرتے ہیں ملاحظہ ہو:

غرض سب کو واں عالمِ خواب تھا
مگر جاگتا ایک مہتاب تھا
قضارا ، ہوا اک پری کا گزر
پڑی شاہزادے پہ اُس کی نظر
بھبو کا سا دیکھا جو اُس کا بدن
جلا آتشِ عشق سے اُس کا تن
ہوئی حُسن پر اُس کے جی سے نثار
وہ تخت اپنا لائی ہوا سے اُتار
جو دیکھا تو عالم عجب ہے یہاں
منوّر ہے سارا زمین آسماں
دو پٹّے کو اُس مَہ کے مُنہ سے اُٹھا
دیا گال سے گال اپنا مِلا
ہوئی دونوں کے حُسن کی ایک جوت
کہ جیسے ہو دو چشموں کی ایک سُوت
اگر چہ ہوئی تھی زیادہ ہوس
و لیکن حیا نے کہا اُس کو ، بس
ہے عشق میں پھر یہ سوجھی ترنگ
کہ لے چلیے اس امانت کا پلنگ
محبت کی آئی جو دل پر ہوا

وہاں سے اُسے لے اُڑی دِل رُبا
ہوا جب زمیں سے وہ شعلہ بلند
ہوا میں ستارہ سا چمکا دوچند
شبِ مہ میں یوں وہ زمیں سے اُٹھا
چلے شیر جس طرح سے جوش کھا
جلے رَشک سے اُس کے شمع وچراغ
کہ اُس مہ کا پہنچا فلک پر دماغ
غرض لے گئی آن کی آن میں
اُڑا کر وہ اُس کو پَرستان میں
کبھی خوش ہے دِل اور کبھی دردمند
زمانے کی جیسے ہے پست و بلند

مذکورہ بالا اقتباس میں یہ شعر ہے

ہوئی حُسن پر اُس کے جی سے نثار
وہ تخت اپنا لائی ہوا سے اُتار

اس شعر سے ثابت ہے کہ پری تخت پر سوار ہو کر سفر کر رہی تھی جبکہ وہ خود بھی پری تھی اور ہوا میں اڑنا اس کا مشغلہ تھا اس کے باوجود تخت کو سواری کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ یہ خیال ہوائی سفر میں ایک قدم آگے بڑھا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اس پر مزید یہ بھی کہا گیا ہے کہ شہزادہ بے نظیر کو نیند سے جگانے کے بجائے پری نے اس کو سوتے میں ہی اس کے پلنگ سمیت پرستان تک اٹھا لے گئی۔ گویا اس کا تخت اتنا وسیع تھا کہ اس پر ایک عدد پلنگ رکھنے کی بھی گنجائش تھی اور اس کے ساتھ ہوائی سفر بھی آسان تھا۔

لے مثنوی سحرالبیان از میر حسن، ایجوکیشنل بک ہاؤس علیگڑھ صفحہ ۹۰ تا ۹۱

فیروز شاہ کا نجم النساء کو اٹھا لے جانا:

کہ تھا اک پری زاد گُل رُخ ہیر
جنوں کے وہ تھا بادشہ کا پسر
نہایت طرح دار ، صاحب جمال
برس بیس اکیّس کا سن و سال
ہوا پر اُڑائے ہوئے اپنا تخت
کسی طرف جاتا تھا فیروز بخت
وہ جاتا تھا کرتا ہوا سیر ماہ
اُسے خلق کہتی تھی فیروز شاہ
یکا یک سُنی بین کی جو صدا
وہاں تخت لا اُس نے اپنا رکھا
جو دیکھے تو جوگن ہے اِک رشکِ حور
کہ چشمِ فلک نے نہ دیکھا یہ نور
نظر کر کے حُسن اُس کا ، غش کر گیا
تعشق کے عالم میں بس مر گیا
کہا ، کچھ بناوٹ کا یہ بھیس ہے
لگا کہنے: جوگی جی ، آدیس ہے
پڑا! تم پہ اتنا کہو کیا بجوگ
لیا واسطے کس کے تم نے یہ جوگ ؟
کِدھر سے تم آئے ، کہاں جاؤ گے؟
دیا اپنی ہم پر بھی فرماؤ گے؟
وہ سمجھی کہ اس کا دِل آیا اِدھر

کہ دل بھی تو رکھتا ہے دل کی خبر
خس وخار ہے عشق، حُسن آگ ہے
سدا عشق اور حُسن میں لاگ ہے
وَلے راگ ہے اور اُس میں ہَوا
کہ دونوں طرف آگ دے ہے لگا
کہا ہنس کے جوگن نے: ہَر بول ہَر
جہاں سے تو آیا، چلا جا اُدھر
کہا تب پری زاد نے: واہ جی
بہت گرم ہیں آپ، اللہ جی!
نہ روکھے ہو اتنا، بھلا جاؤں گا
ذرا بین سُن کر چلا جاؤں گا
کہا: ہوتے سوتوں سے اپنے کہو
فقیروں کو چھیڑوں نہ، بیٹھے رہو
یہ دو دو لطیفے جو باہم ہوئے
اُسی لطف میں یہ تو بے دم ہوئے
گیا بیٹھ آ سامنے ریت میں
رہا کھیت یہ تو اُسی میں
نظر حُسن پر گاہ، گہ بین پر
سَراپا دِل اُس لُعبتِ چین پر
رہا تن بدن کا نہ کچھ اُس کو ہوش
بنا گُل وہ جو نقشِ پا چشم و گوش
وہ جوگن جو تھی دردوغم کی اسیر

ہوا غم میں جوگن کے یہ بھی نقیر
نہ سُدھ گھر کی لی اور نے راہ کی
جب آئی ذرا سُدھ تو پھر آہ کی
بجاتی رہی بین وہ صبح تک
یہ رویا کیا سامنے بے دھڑک
اُدھر تان پر بین کی تھی بہار
بندھا تھا اِدھر اُس کے رونے کا تار
دھری اپنے کاندھے سے جب اُس نے بین
اُٹھی لے کے انگڑائی زہرہ جبیں
پری زاد نے تب پکڑ اُس کا ہاتھ
بٹھا لی بٹھا تخت پر اپنے ساتھ
زمیں سے اُڑا آسماں کے تئیں
وہ کتنا کہا کی: نہیں رے ، نہیں!
نہ مانا اور اُس نے اُڑایا اُسے
پرستان میں لا بٹھایا اُسے

مذکورہ اقتباس میں بھی فیروز بخت ایک تخت پر ہی سفر کر رہا تھا۔ یہ بات اس شعر سے واضح ہے:

ہوا پر اُڑائے ہوئے اپنا تخت
کسی طرف جاتا تھا فیروز بخت

اس اقتباس کی خوبی یہ ہے کہ اس میں فیروز بخت نجم النساء کو اپنے تخت پر بٹھا کر پرستان تک کا سفر طے کرتا ہے۔ ان دونوں واقعات میں تخت کو ہوائی سفر کی سواری کے طور پر

لے مثنوی سحر البیان، ۱۴۷تا۱۴۹

استعمال کیا گیا ہے۔ اب یہ فیصلہ کرنا قدرے مشکل ہے کہ وہ تخت کس انداز کے بنے ہوئے تھے۔ اکثر داستانوں یا مثنویوں میں پریوں کے تخت کے حوالے ملتے ہیں لیکن کہیں بھی اس طرح کے تخت کی وضاحت نہیں کی گئی ہے۔ لیکن یہ طے ہے کہ ہوا میں پرواز کرنے سے متعلق ان مصنفین کا تخیل بہت پختہ تھا۔

موٹر سائیکل / ہیلی کاپٹر:

قدیم دور میں انسانوں کو سفر کرنے کے لئے بہت ہی محدود ذرائع تھے۔ اکثریت صرف پیدل چلنے پر اکتفا کر رہی تھی۔ صاحب زر زیادہ سے زیادہ ایک عدد گھوڑا، گدھا یا اونٹ رکھ لیا کرتے تھے۔ اس دور میں ان سواریوں کا رکھ لینا بھی کافی دشوار مرحلہ ہی تھا۔ ان کی دیکھ بھال ہر ایک کے بس کی بات نہ تھی۔ بادشاہ، وزرا اور رئیس حضرات رتھ یا پالکی کا استعمال کرتے تھے۔ ان ذرائع کے سوا کوئی ذریعہ سواری کا نہیں تھا۔ اس عہد میں انسانی ذہن سواری کی سہولت پر بہت ہی سنجیدگی کے ساتھ سوچ رہے تھے۔ اس کے باوجود ان کا ذہن پرندوں، جانوروں یا گاڑیوں سے ہٹ کر کسی اور ذریعہ سفر پر غور کرنے سے قاصر تھا۔ اس لئے کہ ان کی پہنچ اس سے بڑھ کر سوچنے سے قاصر تھی۔ ایسے دور میں الف لیلیٰ کے مصنف نے ایک کل کے گھوڑے کا تصور پیش کیا ہے جو جدید دور کی موٹر سائیکل سے میل کھاتا ہے۔ اس میں کئی خصوصیات موٹر سائیکل کی پائی جاتی ہیں لیکن اس سواری کو بھی گھوڑے کا نام ہی دیا گیا ہے۔ داستان الف لیلیٰ سے ماخوذ قصے کا اقتباس ملاحظہ کیجیے:

کل کا گھوڑا (۱) :

ایران قدیم میں جب وہاں کا مذہب آتش پرستی تھا ایک بادشاہ

گزرا ہے جو بہت ہی عادل اور انصاف پسند تھا۔ رعایا دلشاد، ملک آباد۔ بڑے امن وچین سے وقت گذر رہا تھا۔ بادشاہ کا دستور تھا کہ سال کے پہلے دن عید نوروز مناتا۔ سب امیر وغریب شہر سے باہر ایک میدان میں جمع ہوتے، مختلف قسم کے کھیل کود دکھائے جاتے، نیزہ بازی، تیر اندازی، گھوڑ دوڑ کے مقابلے ہوتے۔ بادشاہ بنفس نفیس اس تقریب میں شریک ہوتا۔ اس روز بادشاہ کے سامنے نذریں پیش کی جاتیں اور دور دور سے لوگ عجیب وغریب چیزیں لاکر پیش کرتے، اور انعام پاتے۔ اس قسم کے ایک نوروز میں ایک ہندوستانی کاریگر نے ایک لکڑی کا گھوڑا پیش کیا جو سونے چاندی کے ساز سے مزین تھا۔ بادشاہ نے اس کو دیکھ کر پوچھا کہ اس میں کیا خاص بات ہے، یوں تو لکڑی کا گھوڑا یہاں بھی ہر کاریگر بنا سکتا ہے۔ ہندوستانی کاریگر نے عرض کیا کہ حضور یہ کل کا گھوڑا ہے۔ اس پر سوار ہوکر آسمان پر اڑ سکتے ہیں اور جب چاہے نیچے اتر سکتے ہیں۔ بادشاہ یہ سن کر بہت حیران ہوا اور کہنے لگا کہ اگر واقعی اس میں یہ کمال ہے تو اس کے نادر ونایاب ہونے میں کلام نہیں۔ لیکن بغیر تجربے کے کیا اطمینان کیا جا سکتا ہے۔ کاریگر نے کہا کہ آپ حکم دیں میں اس کا کام آپ کو دکھاؤں۔ بادشاہ نے کہا کہ فلاں پہاڑ پر ایک قسم کا درخت ہے اس کا پتہ لاؤ۔ ہندوستانی کاریگر نے جھک کو سلام کیا، پھر گھوڑے پر سوار ہوکر اس کی ایک کل مروڑی گھوڑا زمین سے بلند ہوکر آسمان کی طرف اڑنے لگا۔ یہاں تک کہ دیکھتے ہی دیکھتے نظروں سے اوجھل ہو گیا۔ بادشاہ اور حاضرین اس کرامت سے بہت متعجب ہوئے۔ تھوڑی ہی دیر گذری تھی کہ پھر وہی گھوڑا اترتا ہوا دکھائی دیا اور لمحہ بھر میں زمین پر آکر ٹھہر گیا۔ کاریگر نے گھوڑے سے اتر کر مطلوبہ پتہ بادشاہ کے سامنے

پیش کیا۔ بادشاہ نے گھوڑے اور کاریگر کی بہت تعریف کی اور کہنے لگا کہ بیشک یہ عجائبات عالم میں سے ایک چیز ہے۔ اور میں اس کو لینے کے لئے تیار ہوں۔ بتاؤ تم اسکے عوض میں کیا لینا پسند کرتے ہو۔ کاریگر نے ہاتھ باندھ کر عرض کیا، کہ اگر جان کی امان پاؤں تو عرض کروں۔ بادشاہ نے امان دی کاریگر کہنے لگا کہ مجھے روپے پیسے کی ضرورت نہیں۔ حضور میری شادی اپنی شہزادی سے کر دیں۔ پس یہ ہی اس گھوڑے کی قیمت ہے۔ کاریگر کی آواز سن کر حاضرین سناٹے میں آ گئے، لیکن شاہ ایران ناراض نہیں ہوا اور گہری سوچ میں پڑ گیا۔ بادشاہ کے لڑکے شہزادہ فیروز نے سوچا کہ گھوڑے کی ذات دیکھ کر والد پسند کر چکے ہیں، کہیں ایسا نہ ہو کہ وہ شادی کا اقرار کر لیں اور سارے زمانے میں ہماری سبکی ہو کہ شاہ ایران کا داماد ایک بڑھئی ہے، اس گھوڑے کا کچھ انتظام کرنا چاہئے۔ پھر اس نے خیال کیا کہ کیوں نہ میں اس پہ سوار ہو کر اڑ جاؤں اور چند روز کہیں غائب رہوں۔ والد یہ سمجھ کر کہ میں اس کل کے گھوڑے کی بدولت ہلاک ہو گیا ہوں، اس کاریگر کو یا تو قتل کر دیں گے یا ملک بدر کر دیں گے۔ اور اس طرح ہم اس ننگ سے بچ جائیں گے۔ چناں چہ اس سے پیشتر کے بادشاہ کاریگر کو کچھ جواب دیتا۔ شہزادہ فیروز آگے بڑھا اور کہنے لگا کہ آپ کے اقرار و انکار سے پہلے میں بھی اس گھوڑے کا تجربہ کرنا چاہتا ہوں۔ بادشاہ نے کہا بے شک تم بھی امتحان کر لو۔ کیوں کہ یہ عجیب چیز روئے زمین پر کسی دوسرے بادشاہ کے پاس نہیں ہو گی اور میں اس کو ضرور حاصل کروں گا اور پھر اس سے پہلے کہ کاریگر کچھ کہتا شہزادہ گھوڑے پر ایک دم سوار ہوا اور اڑنے والی کل گھما دی۔ گھوڑا ایک دم اوپر اٹھا اور آناً فاناً میں نظروں سے اوجھل ہو گیا۔

جب شہزادہ فیروز اس طرح اڑ کر چلا گیا تو ہندوستانی کاریگر آگے بڑھا اور کہنے لگا کہ حضور شہزادے نے میری بات تک نہیں سنی اور کل گھما کر گھوڑے کو اڑا کر لے گئے۔ میرے خیال میں انہیں یہ بھی معلوم نہیں کہ اس کو نیچے کس طرح اتارنا چاہیے۔ کئی کلیں اس میں اور بھی لگی ہوئی ہیں۔ بعض سے رفتار تیز ہوتی ہے، بعض اس کا رخ بدلتی ہیں، کچھ بلندی کو بڑھاتی گھٹاتی ہیں اگر نیچے اترنے والی کل نہ ملی تو شہزادہ معلوم نہیں کب تک اس طرح ہوا میں اڑتے رہیں گے۔ یہ تو میں جانتا ہوں کہ ضرورت کے وقت وہ مجبوراً ساری کلوں کو ہلائیں گے تو کسی نہ کسی موقع پر نیچے اترنے کی کل بھی ہاتھ لگ جائے گی۔ پھر بھی کتنی مصیبت اور پریشانی انہوں نے اپنی جلد بازی سے پیدا کر دی۔ بادشاہ یہ سن کر بہت پریشان ہوا اور کہنے لگا کہ اگر فیروز نے اتفاقاً نیچے اترنے والی کل گھما دی اور نیچے اتر ہی آیا لیکن وہ جگہ دریا یا پہاڑ ہوئی تو کیا ہوگا۔ کاریگر نے کہا کہ گھوڑا نیچے تک تو صحیح سالم اتار لائے گا۔ اس کے بعد کی ذمہ داری نہیں لی جاسکتی۔

شہزادہ فیروز گھوڑے پر سوار ہو کر اڑنے کو تو اڑ گیا لیکن جب اتنی بلندی پر پہنچا کہ زمین نظر آنی بند ہوگئی تو گھبرایا اور گھوڑے کو اتارنے کے لئے مختلف کلوں کو گھمانے لگا۔ لیکن جوں جوں وہ پرزوں کو ہلاتا بلندی بڑھتی جاتی۔ یہاں تک کہ بڑے بڑے پہاڑ ریت کے ذرا ذرا سے ٹیلے معلوم ہونے لگے۔ اس وقت فیروز کی طبیعت اتنی گھبرائی کہ ممکن تھا وہ اپنا توازن کھو بیٹھتا لیکن بڑی جدوجہد سے اس نے اپنے آپ کو سنبھالا اور اوسان بحال کر کے سوچا کہ کوشش جاری رکھنی چاہیئے بہر حال اس میں اترنے کے لئے کوئی پرزہ ضرور ہوگا۔ بڑی دیر کی کوشش کے بعد آخر اس کو

بائیں جانب ایک کل ملی جب اس کو گھمایا تو گھوڑا نیچے اترنے لگا۔ فیروز کو بہت تسلی ہوئی اور وہ آہستہ آہستہ ایک جگہ آکر اتر گیا۔" ؎[1]

مذکورہ بالا اقتباس میں جس گھوڑے کا ذکر کیا گیا ہے اس میں ایک ہیلی کاپٹر کی کئی خصوصیات پائی جاتی ہیں الف لیلیٰ کے مصنف نے تو اس مشین کو گھوڑے کی شکل و صورت میں پیش کیا ہے لیکن اس کی خصوصیات گھوڑے سے بالکل جداگانہ ہیں۔ اولین بات یہ ہے کہ یہ کل کا گھوڑا زمین پر چلتا نہیں ہے بلکہ خلا میں پرواز کرتا ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ یہ گھوڑا جاندار نہیں ہے۔ اپنے آپ چلتا نہیں بلکہ اسے کلوں کی مدد سے چلانا پڑتا ہے۔ تیسری اہم بات یہ ہے کہ اس گھوڑے میں ہر عمل کے لئے الگ الگ کلیں لگی ہوئی ہیں جن کو گھمانے سے گھوڑا حرکت کرتا ہے۔ اس گھوڑے کی رفتار کا وہ عالم ہے کہ وہ دیکھتے ہی دیکھتے خلا میں بلند ہو جاتا ہے۔ جدید طیاروں میں ہیلی کاپٹر میں یہ خوبی بتائی جاتی ہے کہ اگر اس کا پائلٹ چاہے تو وہ سیدھا اوپر کی طرف اٹھ سکتا ہے۔ سفر کے دوران بھی ہیلی کاپٹر کو معلق روکا جا سکتا ہے۔ ہندوستانی کاریگر کے پیش کردہ گھوڑے میں معلق رکنے والی بات تو نہیں دکھائی گئی ہے البتہ اس کے سیدھے سیدھے اوپر اٹھ جانے کی خصوصیت قابل توجہ ہے۔

جب شہزادہ فیروز اس گھوڑے پر سوار خلا میں پرواز کر جاتا ہے تو کاریگر کہتا ہے کہ شہزادے نے میری پوری بات سنی ہی نہیں۔ جلد بازی میں گھوڑے کو لے اڑے۔ انہوں نے اوپر اٹھنے والی کل کا استعمال تو دیکھا تھا لیکن نیچے اترنے والی کل سے وہ ناواقف ہیں۔ اگر انہوں نے اس میں لگی ہوئی کئی کلوں کو گھمایا تو ایک نہ ایک وقت ان کا ہاتھ نیچے اترنے والی کل پر ضرور پڑے گا اور وہ نیچے اتر آئیں گے۔ یہ سن کے بادشاہ نے دریافت کیا کہ اگر وہ اترتے وقت کسی پہاڑ، جنگل یا سمندر میں اتر گئے تو کیا ہوگا۔ کاریگر نے جواب دیا کہ زمین تک خیریت سے پہنچانے کا کام گھوڑا کر سکتا

؎[1] الف لیلیٰ از نور بک ڈپو، جامع مسجد دہلی ص ۲۵۰ تا ۲۵۲

ہے اس کے بعد کے عمل کا وہ ذمہ دار نہیں ہوگا۔

آسمان میں پرواز کرنے ،اور تیز رفتاری کے ساتھ پرواز کرنے کی خواہش کو عملی جامہ پہنانے کی یہ کوشش قابل توجہ ہے۔ اس عہد کے اہل قلم محسوس کر رہے تھے کہ اگر انسان چاہے تو ہوائی سفر ممکن ہے۔ اس کے ذرائع ان کی سمجھ سے باہر تھے، اس لئے انہوں نے اس وقت کے محدود ذرائع کا استعمال کیا اور اپنے تخیل کی بنیاد پر یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ انسان خلا میں سفر کر سکتا ہے۔ مہا بھارت یا راماین کی داستانوں میں بھی خلائی سفر کے حوالے ملتے ہیں۔ مثلاً راجہ دشینت نے آسمانوں کا سفر کیا۔ ان کے سفر کی سواری راجہ اندر کا رتھ بتا جاتا ہے۔ جس میں گھوڑے بندھے تھے اور وہ آسمانوں پر اور ابر پر پیروں سے چل رہے تھے۔ یدھشٹر اور ارجن کے بھی آسمانی سفر کے حوالے مہا بھارت میں ملتے ہیں لیکن ان کے سفر میں بھی رتھ ہی ان کی سواری تھے۔ اس کے علاوہ مہا بھارت اور راماین کے آسمانی سفروں میں سواری کا انتظام انسانوں کے ذمہ نہیں بلکہ دیوی دیوتاؤں کے ذمہ بتایا جاتا ہے۔ لیکن مذکورہ قصے میں خلائی سفر کی سواری دیوی دیوتاؤں کی مرہون منت نہیں ہے بلکہ ایک کاریگر کا کرشمہ ہے۔ یہ واقعہ براہ راست سائنس اور ٹکنالوجی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ کلوں کا لگایا جانا اور ان کا وقت ضرورت استعمال کرنا وغیرہ نکات مکمل طور پر سائنس اور ٹکنالوجی کی طرف رہنمائی کر رہے ہیں۔ اس طرح کے قصے بہت ممکن ہے سائنس دانوں کے ذہن کو اپنی طرف منتقل کرنے اور ان نکات پر غور وفکر کر کے سائنسی ایجادات کے سلسلے میں تجربات کرنے پر محرک بھی بن سکتے ہیں۔ داستان الف لیلیٰ کے اس قصے کو بآسانی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

داستان الف لیلیٰ کے مذکورہ بالا قصے کی طرح ہی میر حسن کی تحریر کردہ مثنوی سحر البیان میں ایک گھوڑے کا ذکر ملتا ہے۔ جس کی خصوصیات بھی الف لیلیٰ کے داستانوی گھوڑے سے بہت حد تک ملتی ہیں۔ تاریخ تصنیف کے حساب سے میر حسن کی مثنوی

جدید دور کی معلوم ہوتی ہے۔لیکن اس مثنوی میں داستانوں کی بیشتر خوبیاں موجود ہونے کی وجہ سے اس کو بھی زیر بحث لایا گیا ہے۔

مثنوی سحرالبیان کا ہیرو شہزادہ بےنظیر ایک شب کوٹھے پر سو رہا تھا کہ اس پر پری کی نظر پڑی۔ پری شہزادہ بےنظیر کے حسن و جمال سے اس قدر متاثر ہوئی کہ اس نے بےنظیر کو اغوا کر کے اپنے ساتھ پرستان لے گئی۔ جہاں اس نے شہزادے کو ایک غار میں چھپا کر رکھ دیا تا کہ اس کے گھر والوں کو اس کی خبر نہ ہو۔ اگر خبر ہو جائے تو پریوں کی برادری میں بدنام ہو جانے کا خدشہ لاحق تھا۔ شہزادہ بےنظیر بقول میر حسن تمام فنون جنگ سے واقف تھا لیکن پری کی قید میں ایک لاچار اور مجبور انسان کی طرح پڑا رہا۔ وہ ہر وقت ماں باپ سے اپنی جدائی کے غم میں غمزدہ رہا کرتا تھا۔ پری نے چاہا کہ اس قید سے شہزادہ بےنظیر کو تھوڑی سے رخصت دی جائے تا کہ اس کا پریشان دماغ سکون محسوس کرے۔ یہ سوچ کر پری نے شہزادہ بےنظیر کو ایک گھوڑا عطا کیا اور کہا کہ یہ کل کا گھوڑا ہے۔تم اگر چاہو تو دن میں ایک مرتبہ اس پر سوار ہو کر باہر کی دنیا کی سیر کر سکتے ہو۔ اس کے بعد پری نے گھوڑے کی خصوصیات بیان کیں اور اس کے استعمال کی تربیت دے کر وہ کل کا گھوڑا شہزادہ بےنظیر کے حوالے کر دیا۔ اس کل کے گھوڑے کی خصوصیات ملاحظہ کیجئے۔مثنوی سحرالبیان سے ماخوذ منظوم اقتباس حاضر ہے:

کل کا گھوڑا (۲) :

کہا ایک دن اُس نے: سُن بےنظیر!
مرے دام میں تو ہوا ہے اُسیر
تو اِک کام کر ، اِک پَہَر پھر کہیں
کیا کر تُک اِک سیر روئے زمیں

تو رُک رُک کے دل کو نہ کر اپنے بند
نہ پہنچے کہیں تیرے جی کو گزند
سرِ شام جاتی ہوں میں باپ پاس
اکیلا تو رہتا ہے اس جا اُداس
یہ گھوڑا میں دیتی ہوں کل کا تجھے
و لیکن یہ دے تو مُچلکا مجھے
کہ گر شہر کی طرف جاوے کہیں
تو یا، دل کسی سے لگاوے کہیں
تو پھر حال ہو جو گنہ گار کا
وہی حال ہو تجھ سے دل دار کا
کہا: کیونکے میں تم کو جاؤں گا بُھول
مجھے، جو کہا تم نے، سو سب قبول
کہا ماہ رُخ نے کہ تھے تیرے بخت
کہ بخشا تجھے میں سلیماں کا تخت
جو اُترے، تو کل اس کی یوں جوڑیو
جو برعکس چاہے، تو ووں موڑیو
زمیں سے لگا اور تا آسماں
جہاں چاہیو، جائیو تو وہاں

داستان گھوڑے کی تعریف میں

کہوں کیا میں اُس اَسپ کی خوبیاں

پرندوں میں کب ہو یہ محبوبیاں
ذرا کل کے موڑے ، فلک پر ہوا
جو کہیے تو اُسے کہیے باد پا
نہ کھاوے ، نہ پیوے ، نہ سووے کبھی
نہ ٹاپے ، نہ بیمار ہووے کبھی
نہ خشری ، نہ گمری ، نہ شب کور وہ
نہ وہ کہنہ لنگ اور نہ مُنہ زور وہ
نہ بڈّوں کا ، نہ ناگن ، نہ بھونری کا ڈر
ہر اک عیب سے وہ غرض بے خطر
یہ گھوڑا جو اِس کُل کے تھا بخش کا
فلک سیر تھا نام اُس رخش کا
سَحر شام وہ بے نظیر جہاں
اُسی رخش پر ہو کے جلوہ کُناں
ہر اِک طرف سے ہو گزرتا تھا وہ
وہی اِک پہر سَیر کرتا تھا وہ
پہر جب کہ بجتا ، تو پھرتا شتاب
کہ پھر قہر تھا ماہ رُخ کا عتاب

پری نے کل کے گھوڑے کو سلیمان کے تخت سے تشبیہ دی ہے اور کہا ہے کہا ے بے نظیر تم اس پر سوار ہو کر خلا ئیں بھی پرواز کر سکتے ہو اور زمین پر بھی جہاں پا ہو جا آ سکتے ہو لیکن میرے بے وفائی کا خیال بھی دل میں نہ لانا ورنہ گنہ گار کی سزا کے مستحق ہو جاؤ گے۔
پھر کہا کہ جب تم اس پر سے اتر جاؤ تو اس کل کو اس طرح گھمانا گھوڑا ایک جگہ پر رکا

لے مثنوی سحرالبیان، صفحہ ۹۹ تا ۱۰۰

رہے گا۔ اور اگر سواری کرنا ہو تو اس کے فلاں کل کو اس طرح حرکت دینا یہ متحرک ہو جائیگا۔ یہ دونوں نکات اس کے استعمال سے متعلق جو بیان کیے گئے ہیں ان کا تعلق بھی سیدھے سیدھے سائنس سے ہے۔ اس گھوڑے میں بھی تیز رفتاری اور کلوں کی مدد سے چلنے کی خصوصیات موجود ہیں۔ عام جاندار گھوڑے کی طرح اس کو چارہ و پانی کی ضرورت نہیں ہوگی۔ اس میں نسل کی شرط بھی نہیں ہوگی، اور اس کو کسی طرح کی بیماری بھی نہیں آئے گی وغیرہ۔ یہ تمام خصوصیات سائنس سے بہت قریب ہیں۔ میر حسن کو شاید اس بات کا اندازہ نہیں رہا ہوگا کہ اگر سائنس کی مدد سے کوئی واقعی کل کا گھوڑا تیار بھی ہوا تو اس کے تقاضے کیا ہو سکتے ہیں۔ اس لئے انہوں نے اس کو ہر طرح کے مسائل سے بے نیاز قرار دیا ہے۔ اس کل کے گھوڑے میں بجلی کا پنکھا اور موٹر سائیکل دونوں کی خوبیاں داخل کر دی گئی ہیں۔

گھوڑوں کو ہانکنے کا فن:

سفر کو تیز رفتار بنانے کے سلسلے میں راجہ نل کا کارنامہ قابل ذکر ہے یہ کارنامہ مہابھارت سے ماخوذ داستان نل دمینتی میں مذکور ہے۔ نل دمینتی سے جدا ہونے کے بعد اس کی ملاقات ایک سانپ سے ہوتی ہے جس کے ڈسنے سے نل کا قد کم ہو جاتا ہے اور وہ بدصورت بھی ہو جاتا ہے۔ اسی سانپ کے کہنے پر راجہ نل باہک کے روپ میں راجہ رتو پرن کا رتھ بان بن کر اس کے ساتھ رہنے لگتا ہے۔ جب دمینتی نے دوبارہ سوئمبر رچایا تو راجہ رتو پرن اس میں شریک ہونے کے ارادے سے سفر کی تیاری کی لیکن کہا جاتا ہے کہ رتو پرن کی راجدھانی سے دمینتی کا شہر ودربھ دیش آٹھ سو کوس دور تھا اور راجہ رتو پرن کے پاس صرف ایک دن کا وقت تھا۔ اتنے کم وقت میں سفر طے کرنا ناممکن تھا لیکن نل نے باہک کے روپ میں جب گھوڑے دوڑائے تو رتو پرن کو اندازہ ہو گیا کہ یہ باہک بلا شک وشبہ راجہ نل ہی ہو سکتا ہے۔ نل کے اس کمال کی تفصیل ملاحظہ

ہو:

''راجہ 'رتو پرنٗ رتھ پر سوار ہوئے اور باہک نے گھوڑوں کو دوڑانا شروع کیا، رتھ گھوڑوں کے ذریعہ ہوا کی رفتار سے چلنے لگا، راجہ 'رتو پرنٗ باہک کے لگام پکڑنے اور گھوڑے ہانکنے کے انداز کو معنی خیز نظروں سے دیکھنے لگے وہ سوچنے لگے کہ باہک کا گھوڑے ہانکنے کا فن غیر معمولی تجربہ اور صلاحیت کا مظہر ہے، اس نے یہ فن انسان سے نہیں کسی دیوتا سے سیکھا ہوگا ہوسکتا ہے یہ دیوتاؤں کے راجہ اندر کا رتھ بان رہ چکا ہو گھوڑے اس کی گھوڑ سال کے ہی ہیں۔ جو کبھی اتنی سرعت سے دوڑ نہیں سکے اور آج یہ آسمان سے باتیں کر رہے ہیں، کہیں یہ باہک ویر نل تو نہیں ہے، سنا ہے اس ہنر کو دنیا میں سوائے نل کے اور کوئی نہیں جانتا، مگر وہ سوچنے لگے کہ نل کے باہک ہونے کا کیا امکان ہے کہیں ایسا تو نہیں کوئی دیوتا انسان کے بھیس میں باہک کا روپ بنا کر میرے دربار میں آ گیا ہو، مگر بہت سوچنے کے بعد راجہ 'رتو پرنٗ کو نہ جانے کیوں باہک سے راجہ نل ہونے کا بار بار خیال ستانے لگا۔ باہک کی لمبائی کم تھی وہ بدصورت بھی تھا مگر دیوتاؤں کی عطا کردہ غیر معمولی قوت سے بھیس بدل لینا ناممکن تو نہیں ہے، مصلحتاً بھیس بدلا جاسکتا ہے راجہ ''رتو پرنٗ'' کے دماغ میں طرح طرح کے خیالات آنے لگے، رتھ کی تیز رفتاری سے دونوں طرف کے مناظر دھندلے دکھائی دے رہے تھے۔ رتھ ندی، نالے، پہاڑ، میدان اور جنگل پار کرتا ہوا ہوا میں اڑتا چلا جا رہا تھا کہ راجہ رتو پرن کا دوپٹہ اڑ کر پیچھے جا گرا، انہوں نے باہک سے فوراً رکنے کے لئے کہا تا کہ وہ دوپٹہ اٹھالیں، مگر راجہ کو حیرت ہوئی جب باہک نے بتایا کہ دوپٹہ چار کوس پیچھے گرا تھا، اس لئے اب رتھ روک کر اسے اٹھانا ممکن نہیں، جب تک رتھ

رکے گا، دو پڑا اس سے دو گنے فاصلے پر یعنی ۸ کوس پر ہو گا، راجہ دل ہی دل میں باہک کا گھوڑا ہانکنے کا فن دیکھ کر متحیر ہو رہے تھے، انہوں نے ہندسوں کے علم میں اپنی مہارت کا مظاہرہ کیا اور باہک سے بولے ہر شخص ہر فن کو نہیں جانتا تم گھوڑوں کے فن کے ماہر ہو تو میرا بھی فن دیکھو رتھ اتنی تیزی سے چلنے کے باوجود میں تمہیں بتاتا ہوں کہ اس سامنے کے بہڑے کے درخت میں جتنے پھل اور پتے ہیں، ان سے درخت کے نیچے گرے ہوئے پھل اور پتوں کی تعداد ایک سو سے زیادہ ہے اور پتوں میں ایک اور پھلوں میں ایک پھل زیادہ ہے، یعنی نیچے گرے ہوئے پھل اور پتے درخت میں لگے ہوئے پھل اور پتوں سے ۱۰۲ زیادہ ہیں اور اس درخت کی دونوں شاخوں میں پانچ کروڑ پتے ہیں، دونوں شاخوں کو کاٹ کر گن لو کہ ان دونوں میں دو ہزار ایک سو انچاس پھل ہیں باہک نے رتھ روک کر راجہ سے کہا کہ مہاراج میں آپ کی ہندسوں کے فن کی مہارت کو دیکھنے کے لئے بہڑے کے درخت پھلوں کو گنوں گا تا کہ میں یہ جان سکوں آپ کا حساب صحیح ہے یا نہیں اور جب تک میں گنوں وارشنے، میرا مددگار عنان تھامے رہے گا، مگر راجہ نے کہا کہ یہ وقت گنوانے کا نہیں ہے۔ انہیں صبح سورج نکلنے سے پہلے "دوربھ" دیش پہنچنا ہے، اس لئے رکو نہیں چلے چلو، باہک نے بڑے ادب سے جواب دیا کہ میں پھلوں کو ضرور گنوں گا اگر بہت جلدی ہو تو آپ وارشنے سے رتھ ہکوا کر لے جائیں اور وہ سامنے کا راستہ "دوربھ" دیش کو جاتا ہے، راجہ نے باہک سے کہا کہ تمہارے علاوہ دوسرا ان گھوڑوں کو دوڑا کر سورج نکلنے سے پہلے منزل تک نہیں پہنچا سکتا اس لئے میں تمہارے ساتھ ہی جاؤں گا اور تم مجھے وقت کے اندر پہنچا دو تو جو انعام مانگو گے دوں گا۔ باہک نے اصرار کیا

کہ اگر اسے رتھ ہانکنا ہے تو وہ پھل گننے کے بعد ہی جائے گا۔ بادل ناخواستہ راجہ کو باہک کی بات ماننا پڑی اور باہک نے دونوں شاخوں کو کاٹ کر پھلوں کو گنا اور ان کی تعداد صحیح پائی۔ باہک حیرت زدہ ہوگیا اور اس نے راجہ ''رتوپرن'' سے ہاتھ جوڑ کر عرض کیا کہ اس نے ان کی ہندسوں کے فن کی مہارت دیکھ لی اب وہ اسے اپنا فن سکھادیں۔ جس کے بدلے میں وہ انہیں گھوڑوں کو تیز ہانکنے کا ہنر سکھادے گا جس پر راجہ نے کہا کہ واقعی وہ وہ علم ہندسہ میں اور اس کے ذریعہ جوئے میں جیتنے کے فن میں ماہر ہیں اور وہ یہ فن اسے سکھائے دیتے ہیں۔ راجہ نے جوئے میں جیتنے کا فن باہک کو سکھادیا۔ راجہ کو ''دوربھ'' دیش پہنچنے کی عجلت تھی انہوں نے باہک سے کہا گھوڑوں کے ہانکنے کا فن'' دوربھ'' دیش سے لوٹنے پر اس سے سیکھ لوں گا۔'' [1]

اس اقتباس میں گھوڑے دوڑانے کے فن پر روشنی ڈالی گئی ہے جو کافی دلچسپ ہے۔ یہ سفر آٹھ سوکوس کا تھا۔ وقت صرف ایک رات کا تھا۔ اتنی کم مدت میں گھوڑوں پر اتنا لمبا سفر طے کرنا ناممکن ہے لیکن بالمیکی نے اس ناممکن بات کو ممکن بنانے کی کوشش کی ہے اس کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ اس وقت ان کے پاس تیز رفتاری کے لئے سواری کا کوئی دوسرا ذریعہ نہیں تھا۔ بہر حال گھوڑا گاڑی ہی کو پیش کر کے یہ کہنا ان کا مقصد تھا کہ دنیا میں اتنی تیز رفتاری بھی ممکن ہے۔ رتوپرن کے دو پہر گر جانے کی مثال پیش کر کے سفر کی تیز رفتاری کو بڑے ہی خوبصورت انداز میں پیش کیا گیا ہے یہ واقعہ بھی تیز رفتاری کی جانب توجہ دلانے کا ضامن بن سکتا ہے۔

---

[1] نل دمینتی ،مترجم شکنتلا سوج ،صفحہ ۱۱۲ تا ۱۱۶

غالیچہ یا قالین:

سفر میں تیز رفتاری اختیار کرنے کے سلسلے میں جن ذرائع کا استعمال اساطیری ادب میں ہوا ہے ان میں ہوا میں اڑنے والی قالین کو کثرت سے پیش کیا گیا ہے سند باد کے سفر میں قالین کو ہوائی سفر کے لئے استعمال کیا ہے اسی طرح الف لیلیٰ کی ایک داستان ''شہزادہ احمد اور پری بانو کا قصہ'' میں بھی قالین کا استعمال بتایا گیا ہے۔ اس قصے میں تین چیزوں کا ذکر آیا ہے اس لئے اس قصے کو الگ سے رفتار کی بحث کے آخر میں رکھا گیا ہے تاکہ رفتار کی بحث کے ساتھ بقیہ دونوں موضوعات پر بھی روشنی ڈالی جا سکے۔

اس قصے میں ہندوستان کے ایک شہر کا ذکر کیا گیا ہے جس میں ایک انصاف پسند بادشاہ رہتا تھا جس کے تین لڑکے تھے جوان کی چچا زاد بہن نورالنہار سے بہت پیار کرتے تھے اور ہر ایک اس سے شادی کرنے کا خواہش مند تھا۔ بادشاہ نے اس مسئلہ کا حل تلاش کرنے کی خاطر اپنے شہزادوں سے کہا کے تم سب میرے لئے ایک ایک نایاب تحفہ لے آؤ جن کا تحفہ بے حد نایاب ہوگا اسی سے نورالنہار کی شادی کروں گا شہزادوں نے سر تسلیم خم کیا اور ایک سال کا وقت متعین کر کے تحائف کے تلاش میں نکل پڑے۔ بقیہ واقعات الف لیلیٰ کے مصنف کی تحریر میں ملاحظہ کیجئے:

شہزادہ احمد اور پری بانو

''بڑے شہزادے حسین کو بشن گڑھ دیکھنے کا بہت شوق تھا، چنانچہ وہ اسی سمت روانہ ہوا اور بہت دشوار گزار راستوں سے ہوتا ہوا وہاں جا پہنچا۔ شہر کی زیبائش دیکھ کر اسے بہت خوشی ہوئی۔ رعایا خوشحال تھی، اور زروجواہر کی ہر طرف افراط نظر آتی تھی۔

ایک روز حسین بازار میں ایک دوکان پر بیٹھا ہوا تھا، کہ ایک دلال غالیچہ لیکر آیا اور دوکاندار کو دکھا کر کہنے لگا کہ اگر پسند ہو تو یہ غالیچہ چالیس ہزار اشرفی میں ملتا ہے۔ حسین نے بڑے تعجب سے اسے دیکھا اور کہنے لگا کہ اس میں کیا خاص کرامات ہے جو اتنی مانگتے ہو۔ دلال نے کہا کہ یہ عجیب چیز ہے۔ اس پر بیٹھ کر جہاں جانے کا حکم دیجئے۔ فوراً اسی جگہ پہنچا دے گا۔ شہزادہ اس کا یہ وصف سن کر بہت خوش ہوا اور دل میں سوچنے لگا کہ والد کے لئے اس سے بہتر اور کونسا تحفہ ہو سکتا ہے چنانچہ اس نے چالیس ہزار اشرفی میں غالیچہ خرید لیا اور یہ سوچ کر کہ میں اس کی مدد سے ذرا سی دیر میں وطن پہنچ سکتا ہوں شہر کی تفریح کے لئے مزید قیام کا ارادہ کرلیا۔ تینوں بھائی یہ فیصلہ کر چکے تھے کہ ایک سال کی مدت ختم ہونے کے قریب سب شہر سے باہر ایک جگہ ملیں گے اور ساتھ ساتھ والد کے پاس جائیں گے حسین مطمئن سیر و تفریح میں مشغول رہا۔ ایک روز اس نے وہاں کا بت خانہ دیکھا جہاں پیتل کے قد آدم بت تھے۔ اور لاتعداد جواہرات بطور نذر کے وہاں چڑھائے جاتے تھے، اس بت خانہ کے چاروں طرف باغ تھے اور اس میں جگہ بہ جگہ بت نصب تھے، قریب ہی محل شاہی تھا، اس کے چاروں طرف بہت سی عمارتیں تھیں۔ ان میں سے بعض اس طرح بنائی گئی تھیں کہ جہاں چاہو ان کو لے جاؤ محلوں کے دروازوں پر نہایت عمدہ صناعی سے ہاتھی بنائے گئے تھے۔ غرض ایسے محلات تھے کہ حسین ان کو دیکھ کر حیران بھی ہوا اور مسرور بھی۔ جب بھائیوں کے ملنے کا وقت قریب آیا تو اپنے غالیچہ پر بیٹھ کر جائے مقررہ پر پہنچ گیا اور دوسرے بھائیوں کا انتظار کرنے لگا۔

شہزادہ علی سفر کرتا ہوا شیراز پہنچا۔ اور شہر میں ایک مکان لے کر رہنے

لگا اور تلاش میں مصروف تھا کہ باپ کے لئے کیا تحفہ لے۔ ایک روز اس کو بھی ایک سوداگر ملا۔ اور ہاتھی دانت کی ایک گز کے قریب لمبی دوربین دکھا کر کہنے لگا کہ یہ آپ جیسے رئیسوں کے قابل تحفہ ہے۔ اس کی قیمت چالیس ہزار اشرفیاں ہے۔ علی نے پوچھا کہ اس میں کیا کمال ہے۔ صرف اتنے ہاتھی دانت کے ٹکڑے کی اس قدر قیمت تو کوئی بیوقوف شخص بھی نہیں دے سکتا۔ سوداگر کہنے لگا کہ جناب یہ صرف ہاتھی دانت نہیں اس میں عجوبہ ہے کہ جس چیز کے دیکھنے کی خواہش ہو۔ اس میں دیکھتے فوراً ہزاروں میل کا حال آئینہ ہو جاتا ہے۔ علی نے دوربین لیکر پہلے اپنے باپ کا حال دریافت کیا تو معلوم ہوا کہ دربار میں بیٹھا ہوا فیصلہ کر رہا ہے۔ اس نادر دوربین کو دیکھ کر علی بہت خوش ہوا اور دل میں خیال کیا کہ والد کے لئے اس سے بہتر اور کیا تحفہ ہو سکتا ہے۔ چنانچہ اس نے دوربین کی قیمت دے کر لے لی اور جگہ عودہ کی طرف روانہ ہوا۔ بعد قطع منازل وہاں آ پہنچا اور بڑے بھائی سے ملکر بہت خوش ہوا۔

شہزادہ احمد بھائیوں سے جدا ہو کر سمرقند پہنچا اور کسی عمدہ تحفہ کی تلاش میں پھرتا رہا۔ ایک روز ایک شخص اس کو ملا جو ایک مصنوعی سیب لئے ہوئے تھے، اس نے احمد سے مخاطب ہو کر کہا، آپ مجھے کسی ملک کے شہزادے معلوم ہوتے ہیں، یہ سیب ملاحظہ فرمائیے۔ بادشاہ کے قابل تحفہ ہے۔ احمد نے پوچھا کہ اس کی کیا قیمت ہے۔ وہ شخص کہنے لگا، چالیس ہزار اشرفیاں۔ احمد نے کہا بھائی اس میں کیا قدرت ہے بظاہر تو یہ ایک معمولی مصنوعی سیب ہے۔ وہ شخص کہنے لگا کہ اس کی خاصیت یہ ہے کہ اگر کسی قریب المرگ بیمار کو سنگھا دیا جائے تو فوراً تندرست ہو جاتا ہے۔ احمد نے وہاں کے دارالشفا میں کئی مریضوں پر تجربہ کیا اور جب صحیح ثابت

ہوا تو باپ کے لئے یہ عجیب وغریب تحفہ چالیس ہزار اشرفیاں دیکر خرید لیا
پھر یہ بھی منزل مقصود کی طرف روانہ ہوا اور آخر اپنے دوسرے بھائیوں
سے جاملا۔ وہاں تینوں نے اپنے اپنے تحفے دکھائے اور خود ہی کہنے لگے
کہ بظاہر والد اب بھی یہ فیصلہ نہیں کر سکتے کہ کس کا تحفہ عمدہ ہے۔ ایک روز
سب نے علی سے کہا تم اپنی دوربین سے دیکھو کہ نورالنہار کیا کر رہی ہے۔
علی نے دوربین نکال کر حال دیکھا اور کہنے لگا کہ وہ سخت بیمار ہے اور سب
اس کے پلنگ کے گرد پریشان بیٹھے ہیں۔ باقی دونوں بھائیوں نے بھی یہ
حال دیکھا تو پریشان ہو گئے۔ اور صلاح ہوئی کہ حسین کے غالیچہ پر بیٹھ کر
فوراً پہنچنا چاہیے۔ چنانچہ تینوں غالیچہ پر بیٹھ گئے۔ پھر علی نے حکم دیا۔
نورالنہار کے کمرے کے سامنے ہمیں پہنچا دے۔ غالیچہ اڑا اور چند لمحوں
میں کمرے کے دروازے کے آگے آ کر ٹھہر گیا۔ تینوں اندر جا پہنچے تو
بادشاہ ان کو دیکھ کر حیران رہ گیا۔ احمد نے فوراً سیب نکال کر نورالنہار کو
سنگھایا۔ اس کو اسی وقت ہوش آ گیا اور تھوڑی دیر میں بالکل ٹھیک ہو گئی۔
تینوں شاہزادوں نے اپنے اپنے تحفے بادشاہ کے سامنے پیش کیے بادشاہ
بہت خوش ہوا۔ پھر کہنے لگا۔ اس وقت تینوں تحفوں نے برابر کام دیا ہے
اگر ان میں سے ایک بھی موجود نہ ہوتا تو نورالنہار اچھی نہ ہوتی۔ [1]

مذکورہ بالا قصے میں ایک قالین کا ذکر ہوا ہے جس پر بیٹھ کر اس کو جہاں پہنچنے کا حکم دیا جاتا ہے وہ غالیچہ آن کی آن میں بیٹھنے والے کو اس کی منزل تک پہنچا دیتا ہے۔ اس سفر میں غالیچہ کو سواری کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ جو کسی مشین سے نہیں بلکہ صرف حکم سے سفر طے کرتا ہے۔ اس غالیچے میں کوئی کل بھی نہیں ہے جیسی کلیں کل کے گھوڑے میں بتائی گئی ہیں۔ غرض اس عمل کی کوئی بھی وجہ ظاہر نہیں کی گئی ہے۔ غرض اس کو بھی جادو کا

[1] الف لیلہ، صفحہ ۲۵۶ تا ۲۵۹

کرشمہ ہی سمجھنا چاہئے۔

اب تک سفر کے سلسلے میں جو بھی بحث ہوئی ہے اس میں رتو پرن کے سفر کے سوائے بقیہ تمام سفر ہوائی بتائے گئے ہیں۔ اور حیرت انگیز بات یہ ہے کہ وہ تمام ذرائع سفر میں چھت کا استعمال نہیں ہوا ہے۔ راون کا پشپک ومان، دشینت کو ملا اندر کا رتھ، پریوں کے تخت، کل کے گھوڑے، غالیچہ غرض یہ تمام سواریوں میں چھت نہیں ہے۔ سائنس سے ثابت ہے کہ زمین سے اوپر اٹھتے ہی انسان کو سب سے پہلے جس طاقت کا مقابلہ کرنا پڑتا ہے وہ طاقت 'ہوا کی طاقت' ہے۔ ہوائی سفر میں جب تک ہوا سے بچاؤ کا معقول انتظام نہ کر لیا جائے ہوائی سفر ناممکن ہو جاتا ہے۔ اسی لئے موجودہ دور کے اکثر طیارے بند دروازوں کے بنائے جاتے ہیں۔ اساطیری ادیبوں نے سفر کے ذرائع پر تو کافی امکانات پر غور کیا ہے لیکن پتہ نہیں ان کی نظر ہوا کے دباؤ پر کیسے نہیں گئی ہوگی۔ بہر حال صدیوں پہلے ان اہل قلم نے جن امکانات پر غور و فکر کر کے ان کو انسانی ضروریات کو پورا کرنے کے سلسلے میں پیش کیا ہے اس کی داد نہ دینا نا انصافی ہوگی۔ جس دور میں سائنس نے بنیادی باتوں پر بھی اپنے قدم نہیں جمائے تھے اس دور میں ہوائی سفر کا فلسفہ پیش کرنا بھی ایک بہت بڑا کارنامہ ہے۔

کاغذی سکے:

شہزادہ اس شہر کی سیر دیکھتا پھرتا اور از بسکہ بھوکا تھا ایک حلوائی کی دکان کے پاس آیا، مشت زر جیب سے نکال کر اس کے حوالے کیا کہ تھال مٹھائی کا میرے واسطے لگا کر بھیجے اور آپ ارادہ کیا کہ الگ جا کر ٹھہرے۔ حلوائی نے وہ زر جو اسد نے دیا تھا اس کو پھینک دیا اور کہا اے شخص یہ زر اپنا لے لے ہمیں یہ روپیہ نہیں چاہئے۔ اسد نے وہ روپیہ لے لیا اور فرمایا کہ بھائی اس میں کیا برائی ہے۔ اس نے کہا ایسے روپئے کے

کیرے یہاں انبار لگے ہیں۔ بلکہ لڑکے بجائے کنکر پتھر کے انھیں
اشرفیاں، روپیوں سے کھیلتے ہیں۔ یہ کہہ کر اپنے ایک ملازم کو حکم دیا کے
جا کر تھوڑا سا زر و جواہر دامن میں بھر لائے اور اس مرد اجنبی کو
دکھائے۔ وہ گیا اور جھولی بھر کر جواہر لایا۔ اسد کو دکھایا۔ شہزادے نے کہا
یہاں کس کا سکہ چلتا ہے۔ کہا افراسیاب کا۔ اسد نے کہا اس شہر کا کیا نام
ہے؟ کہا شہر ناپرساں اسے کہتے ہیں اور کاغذ کے روپے چلتے ہیں۔ یہ کہہ
کر اس نے اپنے غلہ سے ایک روپیہ نکال کر دکھایا کہ یہ سکہ یہاں
چلتا ہے۔ شہزادے نے دیکھا کہ کاغذ کے پرچے پر ایک تصویر بادشاہ کی
ہے، دوسری طرف کاغذ کے کچھ نقش و نگار ہیں۔ حلوائی نے کہا ایسا ہی
روپیہ دو تو سودا ملے ورنہ اپنا راستہ لو۔ اسد نے جب یہ کلام سنا وہاں سے
دوسری دوکان پر آیا اور چاہا کہ اس سے کچھ سودا لے وہاں بھی یہی جواب
پایا۔ اسد بھوکا تھا از حد غصہ میں آیا اور کہا آخر تو اس شہر کو ناپرساں کہتے
ہیں کوئی پوچھنے والا نہیں۔ شہر لوٹ لو۔ [1]

ہر ملک میں اور ہر دور میں بادشاہ وقت کا سکہ رائج رہتا ہے جہاں سکی سازی کا کارخانہ ہوتا ہے اس کو ٹکسال کہتے ہیں۔ سکہ سازی کے فن سے تہذیب کی ترقی کا پتہ چلتا ہے۔ انسانی زندگی کے ابتدائی دور میں سکہ نہیں تھا اس لئے اس دور کو Borter System کا عہد کہا جاتا ہے۔ اس دور میں سکہ سے کوئی چیز خریدی نہیں جاتی تھی۔ بلکہ اجزا کا ردوبدل ہوتا تھا۔ سکہ کی ایجاد خود سائنسی ترقی کی ایک لاجواب مثال ہے۔ عہد قدیم میں سکے سونے اور چاندی سے تیار کئے جاتے تھے۔ ہندوستان کے سلطنت تغلق کے ایک بادشاہ فیروز شاہ تغلق نے جب دھات کے بجائے چمڑے کے سکے رائج کئے تو اس بادشاہ کو تاریخ میں دیوانہ بادشاہ قرار دے دیا گیا۔ گویا یہ حرکت اس

[1] طلسم ہوش ربا، جلد اول، صفحہ ۵۹

کے دیوانے پن کی دلیل تھی۔ زمانے نے ترقی کی اور دھات کے سکوں کی جگہ کاغذ کے سکے رائج ہوئے۔ یہ سلسلہ تقریباً ایک صدی سے رائج ہے۔ آج ساری دنیا میں کاغذ کے سکے رائج ہیں۔ چند مما لک ایسے بھی ہیں جہاں پلاسٹک کے سکے بھی رائج ہیں۔

سکہ سازی کی یہ ترقی دنیا والوں کی نظروں سے پوشیدہ نہیں ہے۔ مذکورہ بالا اقتباس میں ایک شہزادہ ایک اجنبی شہر میں پہنچ جاتا ہے اور اپنے ملک کے دھات سے بنے ہوئے سکے دے کر جب مٹھائی خریدنا چاہتا ہے تو اجنبی شہر کے تاجر اسے مٹھائی دینے سے انکار کر دیتے ہیں۔ وجہ پوچھنے پر تاجر اپنے پاس سے کاغذ کے سکے (نوٹ) نکال کر دکھاتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ہمارے ملک میں یہ سکہ رائج ہے اگر تم ایسے کاغذ کے نوٹ دو گے تو مٹھائی ملے گی۔ یہ قصہ داستان طلسم ہوشربا سے ماخوذ ہے۔ داستان طلوم ہوش ربا صدیوں پہلے لکھی گئی داستان ہے جس کا ترجمہ اردو میں کیا گیا ہے۔ اگر طلسم ہوش ربا کے مصنف نے طنز کے طور بھی کاغذی سکے کا ذکر کیا ہو تو بھی کوئی بات نہیں لیکن اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اس مصنف کے ذہن میں کاغذی سکے کا تصور موجود تھا۔ اس داستان میں کاغذی سکے کے بنانے کے عمل پر تو کوئی اشارہ نہیں ملتا لیکن کاغذ کی ترقی اور اس سے مستقبل میں بنائے جانے والے کاغذی سکے کی طرف اشارہ ضرور مل جاتا ہے۔ کاغذ کی ترقی، اس کے معیار کی بلندی اور اس کے ذریعہ مضبوط اور دیر پا قائم رہنے والے نوٹ کی ایجاد کی طرف ایک کامیاب اشارہ ملتا ہے۔ جو سائنس کی ترقی میں معاون ثابت ہوا ہوگا۔

:Remote control

''ان پہاڑوں کے بیچ میں دو قصر سیاہ رنگ کے بزرگ بنے تھے
ایک قصر کا دروازہ مقفل تھا اور دوسرے کے دروازے پر دو ایک ساحر
بیٹھے تھے۔ برق نے ان ساحروں کے قریب جا کر کہا کہ کہاں ہے اُنہی سحر

اوراژدر ظلماتی کہ میں فرستادہ شاہ جادوان افراسیاب آیا ہوں وہ ساحر یہ سن کر اندر اس قصر کے گئے اور کچھ عرصہ میں آ کر گویا ہوئے کہ چلئے آپ کو اژدر واقعی بلاتے ہیں۔ برق ساحر کو لا دے اندر قصر کے گیا دیکھا کہ اس مقام پر دالان عظیم الشان بنے ہیں کہ جن پر استر کاری سیاہ رنگ کی ہے سنگ موسیٰ جابجا لگے ہیں اور دالان کے کونوں میں اژدہے منہ کھولے بیٹھے ہیں، چھتوں میں ہزارہا گھنٹے ٹنگے ہیں۔ برق جیسے ہی اندر گیا وہ سب گھنٹے آپ سے آپ بجنے لگے جے جے کار ساسری جی کا غلغلہ بلند ہوا اژدہوں نے قلاب آتشیں چھوڑے۔" ۱؎

مذکورہ بالا اقتباس میں Automatic System یا Remote control کے استعمال کی طرف اشارہ ملتا ہے۔آج دنیا کے کئی کام اپنے آپ ہو جاتے ہیں ان کو چلانے کی ضرورت نہیں پڑتی۔ٹرافک کنٹرول کرنے کے لئے چوراہوں پر سرخ، سبز اور پیلے رنگ کی بتیاں استعمال کی جارہی ہیں۔ چوراہے پر ایک آدھ پولس والا ہوتا ضرور ہے لیکن وہ سرخ، سبز یا پیلی بتیوں کو چلانے کا کام نہیں کرتا۔ جدید سائنس اور ٹکنالوجی کے ذریعہ اس سسٹم کو یہ بتادیا جاتا ہے کہ کونسی بتی کب روشن ہو اور کتنی مدت تک روشن رہے۔صرف ایک مرتبہ سمجھا دینے کے نتیجہ میں وہ سسٹم ایک طویل عرصہ تک وہی عمل دہراتا ہے۔ یہاں تک کہ اس میں کوئی خرابی پیدا نہ ہو جائے۔اس سسٹم کو Automatic System کہا جاتا ہے۔

کسی کام کو آسانی کے ساتھ انجام دینے کے لئے اور انسانوں کو جسمانی تکلیف سے بچانے کے لئے آج کل Remote control سے بھی کام لیا جارہا ہے۔آج کے دور کا بچہ بچہ اس سسٹم سے واقف اور اس کے استعمال میں ماہر ہے۔آج ٹی وی کو آن کرنا ہو یا اس کے چینلس بدلنا ہو یا اس کو آف کرنا ہو تو کسی کو بھی اپنی جگہ

۱؎ داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوش ربا از شکیل الرحمن صفحہ ۸۸

سے اٹھنے کی ضرورت نہیں پڑتی بلکہ وہ بیٹھے بیٹھے ہی یہ سارے کام دے جاتے ہیں۔ کار کے دروازے کھولنے یا بند کرنے کے لئے ہو یا کار کو کسی محفوظ جگہ پر پارک کرنے لئے ہو ڈرائیور کو محنت کرنے کی ضرورت نہیں ہے یہ سارا کام بھی Remote control کے ذریعہ بآسانی کرلیا جارہا ہے۔ یہ سسٹم آج کے انسان کو محنت سے نجات دے دیا ہے اور وہ تن آسان بھی ہوگیا ہے۔ لیکن اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ یہ کارنامہ سائنس کی ترقی کی بدولت ہی ہوا ہے ورنہ اس سسٹم کا وجود ہی شاید ناممکن ہوتا۔

طلسم ہوش ربا سے ماخوذ مذکورہ بالا اقتباس میں برق (طلسم ہوش ربا کا ایک کردار) ایک قصر میں ڈاخل ہوتا ہے۔ وہ محل پہلے سے مقفل تھا برق نے دربانوں سے اندر داخل ہونے کی اجازت مانگی۔ دربانوں نے اندر جاکر مالک قصر سے اجازت لے کر برق کو محل کے اندر داخل کیا۔ جب یہ محل میں داخل ہوا تو کیا دیکھتا ہے کہ سارا محل خالی پڑا ہوا ہے۔ برق کے ڈاخل ہوتے ہی یک لخت چھت میں لٹکے ہوئے گھنٹے اپنے آپ بجنے لگ جاتے ہیں، سامری کی جے جے کار کے نعرے بلند ہوتے ہیں اور کنارے پر بیٹھے ہوئے اژدر اپنے منہ سے آگ اگلنے لگ جاتے ہیں۔ یہ سارا عمل یک لخت ہوتا ہے۔ اس عمل کو دیکھ کر اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ یا تو وہ سارا نظام پہلے سے وہاں کی ہر چیز کو ازبر کر دیا تھا یا کوئی دور بیٹھ کر Remote control کے ذریعہ یہ سارا نظام چلا رہا تھا۔ Remote control کا انسٹرومنٹ انہوں نے کس طرح کا استعمال کیا ہوگا اس کی طرف کوئی اشارہ نہیں ملتا لیکن اس بات کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اس دور کے مصنفین کو اس بات پر یقین تھا کہ مستقبل میں ایسا عمل کیا جاسکتا ہے۔ اس عمل کے طریقہ کار سے ناواقفیت کی وجہ سے اوران کے ذرائع محدود ہونے کی وجہ سے انہوں نے اس سارے عمل کو جادو کا نتیجہ قرار دیا ہے تا کہ قاری کو سمجھنے میں آسانی ہو۔

بہر حال اس اقتباس سے سائنس کی ترقی کے اس حصے کی طرف اشارہ ملتا ہے جس میں Automatic System یا Remote control کا استعمال ممکن ہو گیا ہے۔ اساطیری ادب کے ایسے واقعات بہت ممکن ہے کہ سائنس دانوں کے لئے محرک بنے ہوں یا یہ بھی ممکن ہے کہ سائنس دانوں نے انہی واقعات سے اثر قبول کر کے اس طرح کی ایجادات پر توجہ دی ہو۔

شہر طلسم:

اسی سسٹم کے استعمال سے متعلق ایک اور اقتباس داستان امیر حمزہ سے بھی ملاحظہ کیجئے جس میں عمر عیار کو واسطہ پڑتا ہے اور وہ اس طرح کے سسٹم سے پریشان ہو کر اپنے ارادے ترک کرتا ہے اور خالی ہاتھ لوٹ جاتا ہے۔ اس شہر طلسم کا منظر یوں بیان کیا گیا ہے۔

"عمر واندر شہر کے گیا یہاں دکانیں آراستہ تھیں جا بجا اشیائے نفیسہ و اقمشہ و اجنسہ لطیفہ کا ڈھیر تھا لیکن کسی دکاندار کا پتہ نہ تھا کسی سمت جوہری کی دکان کہیں بزازہ کسی طرف صرافہ تھا مگر کوئی نظر نہ آتا تھا عمارتیں مرتفع و بلند جگہ دل پسند مکانات شہر کے خالی نہ ان کا وارث نہ والی عمرو سیر کرتا ہوا ہر طرف شہر میں پھرا ایک سمت میدان دیکھا وہاں قلعہ مستحکم اور استوار بنا تھا سقف سپہر دوار بلند و مرتفع تھا دروازہ اس قلعہ کا بھی کھلا تھا کوئی روکنے والا نہ تھا عمرو اندر گیا دیکھا ایوان شاہی بنا ہے تخت جواہر کا بچھا ہے گرداگرد تخت کے کرسیاں اور دنگل آراستہ ہیں چار کرسیاں قریب تخت بچھی ہیں ان پر پتلیاں کاغذ کی بیٹھی ہیں عمرو جب اور آگے بڑھا پتلیوں نے کہا کیوں موئے تو یہاں بھی آیا عمرو پتلیوں کو بولتے دیکھ

کر حیران ہوا خیال کیا کہ مقام طلسم ہے ایسی باتوں کا کچھ تصور نہ کرو اور یہاں سے نکل چلو یہ سوچ کر قلعہ سے باہر نکلا شہر میں آ کر دکانیں خالی مالک سے پا کر کچھ چیزیں اٹھا کر پا زنبیل میں رکھ لوں کہ یکا یک زمین شق ہوئی انہیں پارچہ پتلیوں میں سے جو قلعہ میں تھیں ایک پتلی نے زمین سے نکل کر عمرو کا ہاتھ پکڑ لیا اور کہا موذی کانٹے چوٹے خیریت اسی میں ہے کے جو چیز اٹھائی ہے رکھ دے عمرو نے جو چیز اٹھایا تھا جلدی سے رکھ دیا۔ پتلی نے ہاتھ چھوڑ دیا اور زمین میں سما گئی عمرو آگے چلا پھر الا پچ آیا کہ افسوس یہ سب چیزیں مفت جاتی ہیں پھر ایک جگہ سے کچھ اسباب اٹھایا فوراً زمین شق ہوئی عمرو سمجھا کہ پتلی آئی وہ چیزیں لے کر بھاگا اور بہت دور جا کر ایک گلی میں ٹھہرا جیسے ہی پاؤں لگے تھے کہ پتلی نے زمین سے نکل کر ہاتھ پکڑ لیا اور کھینچتی ہوئی وہیں لائی جہاں عمرو نے وہ چیز اٹھائی تھی عمرو کا بس نہ چلا ناچار جو کچھ لیا تھا وہ سب رکھ دیا پتلی غائب ہوگئی اور عمرو نے بمجبوری وہاں سے آگے کی راہ لی۔" [1]

اس اقتباس میں مزید یہ بھی بتایا گیا ہے کہ کاغذ کی بنی ہوئی پتلیاں عمر سے باتیں بھی کرتی ہیں اور انہیں چوری کرنے سے روکتی بھی ہیں۔ یہ پتلیاں حسب ضرورت زمین سے اندر سے نمودار ہوتی ہیں اور پھر اپنے کام سے نپٹ جانے کے بعد دوبارہ زمین میں سما جاتی ہیں۔ ان پتلیوں کی کارکردگی ایک طرف تو Remote control کے سسٹم کی طرف جدید انسان کے ذہن کو منتقل کرتی ہیں تو دوسری طرف Automatic Cameras کے استعمال کی طرف بھی رہنمائی کرتی ہیں۔ آج کل اعلیٰ پیمانے پر منعقد کئے جانے والی نمائش گاہوں میں، بڑی بڑی دکانوں میں اور حساس علاقوں میں تمام آنے جانے والوں پر مکمل طور نظر رکھنے کے ارادے سے

[1] داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوش ربا از شکیل الرحمٰن صفحہ ۷۶ تا ۷۷

Automatic Cameras لگائے جاتے ہیں اوران کی مدد سے انتظامات میں بہت ساری سہولیات پیدا ہوگئی ہیں۔ داستان امیر حمزہ کا یہ اقتباس بھی سائنس کی ترقی کی راہ میں رہنمائی کا ضامن بن سکتا ہے۔

کھل جا سم سم:

داستان الف لیلیٰ میں ایک قصہ بیان ہوا ہے جس کا عنوان علی بابا چالیس چور ہے۔ اس قصے میں بھی Remote control کے نظام پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس قصے کی خوبی یہ ہے کہ اس میں Remote control کا کام کسی مشینی آلہ سے نہیں بلکہ آواز سے لیا گیا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ قدیم اہل قلم کو ہوا، روشنی اور آواز کی طاقت کا اندازہ تھا۔ فرق صرف ذریعہ اظہار میں ہے باقی سب کچھ جدید ہی معلوم ہوتا ہے۔ داستان الف لیلیٰ سے علی بابا چالیس چور کا اقتباس ملاحظہ کیجئے:

''ایک روز علی بابا لکڑیوں کی تلاش میں زیادہ دور نکل گیا، یہاں ایک طرف کچھ گھنا جنگل تھا، اور دوسری طرف ایک چھوٹی سی پہاڑی پر علی بابا لکڑیاں کاٹ رہا تھا کہ اسے سامنے سے کچھ سوار آتے ہوئے نظر آئے۔ علی بابا کو شبہ ہوا کہ کہیں ڈاکو نہ ہوں۔ اور میرے گدھے چھین کر نہ لیجائیں۔ چنانچہ اس نے جلدی جلدی گدھوں کو گھر کر پہاڑی کے قریب ایک نشیب میں پہنچا دیا، جہاں وہ آسانی سے چھپ سکتے تھے اور خود ایک بڑے درخت پر چڑھ کر پتوں کی اوٹ میں بیٹھ گیا۔ اتنے میں وہ سوار اسی درخت کے نیچے پہنچ گئے۔ جہاں علی بابا چھپا بیٹھا تھا۔ اس کا اندازہ صحیح نکلا، آنیوالے سوار مسلح ڈاکو تھے۔ جو کہیں سے لوٹ مار کر کے بہت سامان لئے ہوئے آرہے تھے۔ جب علی بابا نے اسی درخت کے نیچے ٹھہرے ہوئے دیکھا تو خوف کے مارے کانپنے لگا۔ ڈاکو وہاں آ کر گھوڑوں سے

اتر گئے اور تمام مال جمع کر کے اسی درخت کے قریب ایک غار میں اتر ے۔ پھر اس میں سے ایک ڈاکو نے کہا ''کھل سم سم'' چنانچہ فوراً غار میں ایک دروازہ کھل گیا اور وہ ڈاکو ایک ایک کر کے سب اندر چلے گئے۔ اس کے بعد دروازہ بند ہو گیا۔ علی بابا حیران بیٹھا اس تماشہ کو دیکھتا رہا۔ تھوڑی دیر بعد دروازہ کھلا اور وہ ڈاکو نکل نکل کر اپنے گھوڑوں پر سوار ہوئے اور جس طرف سے آئے تھے، اسی طرف چلے گئے جب تک وہ نظر آتے رہے علی بابا اسی درخت پر بیٹھا رہا۔ اس کے بعد یہ اطمینان کر کے کہ اب کوئی خطرہ نہیں ہے۔ وہ درخت سے نیچے اترا اور اپنے گدھوں کو ہانک کر وہیں لے آیا۔ پہلے تو اس نے ارادہ کیا تھا کہ جلد سے جلد یہاں سے بھاگ جائے لیکن پھر لالچ آیا کہ ڈاکوؤں کا خزانہ ضرور دیکھنا چاہیے چنانچہ وہ غار میں اتر گیا اور وہاں جا کر اس نے بھی کہا ''کھل سم سم'' فوراً دروازہ کھل گیا اور علی بابا ادھر ادھر جھانک کر اندر داخل ہوا۔ وہاں بیشمار مختلف اسباب کے علاوہ بہت سی درہم و دینار کی تھیلیاں بھی رکھی ہوئی تھیں۔ اس نے جلدی جلدی کچھ اشرفیوں کی تھیلیاں لیں اور دروازہ کھولکر باہر آیا اسی طرح چند بار آ کر اس نے اپنے گدھوں پر کافی اشرفیاں لادلیں اور دروازہ بند کر کے گدھوں پر تھوڑے سے دکھاوے کے لیے لکڑیاں رکھ لیں اور گھر چلا آیا۔ ''[1]

مذکورہ بالا اقتباس میں علی بابا ڈاکوؤں کے غار کے سامنے پہنچتا ہے اور ڈاکوؤں کی طرح ہی ''کھل سم سم'' کی آواز لگاتا ہے، تو غار کا دروازہ کھل جاتا ہے۔ واپسی پر اسی آواز کے لگانے سے دوبارہ دروازہ کھلتا بھی ہے اور اسکے نکل جانے کے بعد پھر سے وہی آواز کے لگانے پر دروازہ بند بھی ہو جاتا ہے۔ اس قصہ میں آواز سے خارج

[1] الف لیلیٰ، صفحہ ۲۳۴

ہونے والی کرنوں کی طرف اشارہ ملتا ہے۔آج کا انسان اس بات کو ہر دن اپنے سماج میں دیکھ رہا ہے کہ جدید کاروں کے دروازے Remote control سے کھولے اور بند کئے جا رہے ہیں۔ یہ سسٹم آواز کی شعاؤں کا اظہار ہے۔حیرت انگیز بات یہ ہے کہ صدیوں پہلے اس سسٹم کے استعمال کا عملی نمونہ پیش کر دیا گیا ہے۔اس کے اظہار میں ایک اور بات غور طلب ہے وہ یہ کہ علی بابا کو یا ڈاکوؤں کو غار کے دروازے کو کھولنے یا بند کرنے کے سلسلے میں کسی دیوی یا دیوتا کا وردان نہیں ملا تھا۔اور نہ ہی انہوں نے یہ عمل جادو کے زور پر کیا تھا۔اس قصے میں اس طرح کا کوئی بھی سہارا لئے بغیر سید ھے سید ھے آواز کی اہمیت کی طرف اشارہ کر دیا گیا ہے۔پتہ نہیں الف لیلیٰ کے مصنف نے آواز کی شعاؤں کی طاقت کو محسوس کر کے یہ نکتہ بیان کیا ہوگا یا بس تخیل کی بنیاد پر عملی کیفیت بیان کر دیا ہوگا۔بہر حال ایک دلچسپ سائنسی نکتہ پر روشنی ڈالی گئی ہے جو دلچسپ بھی ہے اور حیرت انگیز بھی۔

مرد کے بغیر بچے: ٹسٹ ٹیوب بے بی

داستان امیر حمزہ میں ایک دلچسپ واقعہ بیان ہوا ہے۔امیر حمزہ دیو سمدون نامی دیو سے جنگ کرتے ہیں اور اسے شکست دینے کے بعد ان کا سفر کوہ قاف کی طرف شروع ہوتا ہے راستے میں دریائے محیط حائل تھا جس کو انہوں نے حضرت خضرؑ کی مدد سے پار کیا۔اب وہ کوہ قاف کی سرحد میں داخل ہو گئے۔ یہاں کئی طرح کے بولنے والے پیڑوں کا نظارہ کیا ان سے باتیں کیں۔اور اپنے سفر کو جاری رکھا۔اسی سفر انہوں نے ایک درخت کا نظارہ کیا۔اس درخت کا حال ملاحظہ کیجئے:

"ایک مقام پر ایک درخت ہے جو کبھی پھلتا پھولتا نہیں، یہ وہ مقام ہے کہ جہاں لڑکے پیدا نہیں ہوتے صرف لڑکیاں جنم لیتی

ہیں، وہاں صرف عورتوں کی آبادی ہے ،معلوم ہوتا ہے کہ جب عورت جوان ہوتی ہے تو وہ اسی درخت سے لپٹتی ہے اور حاملہ ہو جاتی ہے، اور لڑکی جنتی ہے۔" [1]

مذکورہ بالا اقتباس میں یہ بتایا گیا ہے کہ فطرت انسانی اور قانون قدرت کے خلاف اس مقام پر ہر عورت صرف لڑکی کو جنم دیتی ہے اور وہ بھی مرد کے اختلاط کے بغیر۔ بتایا یہ گیا ہے کہ جب کوئی لڑکی جوان ہوتی ہے تو اپنے جنسی جذبات کو پورا کرنے کی خاطر اس شہر میں موجود ایک مخصوص پیڑ سے جا کر لپٹ جاتی ہے جس کے نتیجہ میں حاملہ بھی ہو جاتی ہے اور ایک مدت کے بعد ایک لڑکی کو جنم دیتی ہے۔

صدیوں پہلے جب یہ داستان لکھی گئی ہوگی اس وقت بہت ممکن ہے کہ اس داستان کے قاری اس واقعہ کو بالکل ہی بے بنیاد قرار دیا ہوگا۔ اس لئے کہ کسی مرد کے بغیر کسی بھی عورت کا حاملہ ہونا اور اولاد کو جنم دینا ناممکن سمجھا جاتا رہا ہے۔ لیکن اس وقت کے مصنف امیر حمزہ کے ذہن میں کسی نہ کسی طرح یہ بات گھر کر گئی ہوگی کہ مستقبل میں ممکن ہے کہ ایسا ہو۔ تخیل کی اسی اڑان کے نتیجہ میں اس نے یہ واقعہ رقم کیا ہوگا۔ بغیر کسی سوچ کے ایسی بات کا لکھنا ناممکن معلوم ہوتا ہے۔ اس مصنف کا خیال بیسویں صدی میں عملی طور پر صحیح ثابت ہوا ہے۔ ہم اور آپ اس بات سے اچھی طرح واقف ہیں کہ جن عورتوں کو شادی شدہ زندگی میں اولاد کا سکھ نصیب نہ ہوا، اور جب ان کے شوہر کی طبی جانچ سے پتہ چلا کہ وہ اولاد پیدا کرنے کے جراثیم اپنے اندر نہیں رکھتے تو ایسی عورتیں ٹسٹ ٹیوب بے بیس کو پیدا کر رہی ہیں۔ یہ سچ ہے کہ ان عورتوں کے تعلقات مرد سے ہیں لیکن ایسے مرد سے جو اولاد پیدا کرنے سے قاصر ہے۔ اس صورت میں وہ عورتیں جو بچے پیدا کر رہی ہیں ظاہر ہے کہ اس عمل میں مرد کا دخل نہیں ہے۔ جدید دور میں ایسے بچے کو ٹسٹ ٹیوب بے بی کا نام دیا جاتا ہے۔ داستان امیر حمزہ

[1] داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوش ربا از شکیل الرحمن صفحہ ۸۴

کے مصنف کا خیال ایک طویل عرصہ کے بعد سائنس کی مدد سے صحیح ثابت ہوا ہے۔اس لئے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اساطیر میں سائنس کے اشارے موجود ہیں۔

:Portable Buildings

جدید دور میں کئی ملکوں میں ایسے مکانات کی تعمیر ہو رہی ہے جن کو وقت ضرورت ایک جگہ سے دوسری جگہ پر منتقل کیا جا سکتا ہے۔اس کی بہترین مثال ہم دیکھتے ہیں مکہ معظمہ میں اور مدینہ منورہ میں۔ حج کے موقع پر جب لاکھوں کی تعداد میں حجاج کرام مدینہ اور مکہ میں دنیا کے تمام ممالک سے آ کر قیام کرتے ہیں تو انہیں قیام کی سہولیات مہیا کرنے کے لئے اہل عرب نے ایسے مکانات کا انتظام کیا ہے جو رٹ کے بنے ہوئے ہوتے ہیں جن کو بولٹ نٹ کے ذریعہ تعمیر کر کے قیام کے قابل بن دیا جاتا ہے۔ سنا ہے کہ ان ملکوں میں جہاں زلزلے زیادہ آتے ہیں وہاں بھی منتقل کئے جانے والے مکانات کی تعمیر کی جارہی ہے۔ایسے مکانات کا تصور ہم الف لیلیٰ کی داستان ''شہزادہ احمد اور پری بانو کا قصہ'' میں دیکھتے ہیں۔ جب حسین اپنے باپ کی خدمت میں نادر تحفہ پیش کرنے کے ارادے سے بشن گڈھ کی طرف نکل پڑتا ہے تو اسے اس شہر میں ایسے مکانات دیکھنے کو ملتے ہیں جو حسب ضرورت ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل کرنے کا ارادے سے تعمیر کئے گئے تھے۔ اقتباس ملاحظہ کیجئے:

> ''قریب ہی محل شاہی تھا، اس کے چاروں طرف بہت سی عمارتیں تھیں۔ ان میں سے بعض اس طرح بنائی گئی تھیں کہ جہاں چاہو ان کو لے جاؤ'' [1]

حرکت کرنے والی عمارتوں کا ذکر کر کے الف لیلیٰ کے مصنف نے تو بہت دور کی کوڑی لائی ہے۔اس سوچ کو سائنس کی بہت ہی ترقی یافتہ صورت حال کا پیش قیمہ کہا

---

[1] الف لیلیٰ جلد چہارم صفحہ ۲۵۷

جا سکتا ہے۔

Brainwashing

نل دمینتی مہابھارت سے ماخوذ ایک ضمنی کہانی ہے۔اس میں بھی مہابھارت کی دیگر داستانوں کی طرح انسانوں اور دیوی دیوتاؤں کے ملے جلے کردار ملتے ہیں۔اس داستان میں جو بھی انتہائی قصص بیان ہوئے ہیں ان کو دیوی دیوتاؤں کا وردان قرار دیا گیا ہے۔ان قصص میں سائنس سے متعلق نکات ملتے ہیں۔مثلاً حسب ذیل اقتباس دیکھیے:

''لیکن یہ دنیا کسی کو دیر تک خوش وخرم نہیں دیکھ سکتی، نل اور دمینتی کے ساتھ بھی ایسا ہی ہوا۔ دیوتا سوئمبر کے بعد جب واپس جا رہے تھے، راستے میں انہیں دوآپر کے ساتھ کلیگ آتا ہوا دکھائی دیا۔ دیوتاؤں کے پوچھنے پر کلییگ نے بتایا کہ وہ دمینتی پر عاشق ہو گیا ہے، اور سوئمبر میں شرکت کے لئے جا رہا ہے کہ دیوتاؤں کو کلییگ کی نادانی پر ہنسی آ گئی۔ وہ بولے کہ سوئمبر تو ختم بھی ہو گیا اور دمینتی نے ہم سب کے سامنے نل کو اپنا شوہر مان کر ان کے ساتھ شادی کر لی ہے، کلییگ نے غصے میں دیوتاؤں کو ملامت کرتے ہوئے کہا کہ ایک خاکی پتلے کو دیوتاؤں کے سامنے دمینتی نے اپنا شوہر چن لیا اور تم سب دیکھتے رہے، نل اور دمینتی کو سزا ضرور ملے گی۔ دیوتاؤں نے کلییگ کو سمجھایا کہ دمینتی نے ہماری مرضی سے ہمارے سامنے نل کو اپنا شوہر منتخب کیا ہے، خبردار ان دونوں کو کوئی شاپ (بددعا) نہ دینا، دیوتا تو یہ کہہ کر چلے گئے، مگر کل یگ کا عتاب نازل ہو کر ہی رہا، اس نے دوآپر سے کہا کہ میں نل اور دمینتی سے بدلہ لے کر ہی رہوں گا، اور دونوں کو برباد کر کے سکون حاصل کروں گا، میں اب نل کے دل و دماغ میں داخل ہو کر، ان کی سوچنے کی قوت زائل کردوں گا اور تم پانسوں

(جوا کا کھیل) میں داخل ہو جاؤ۔ جس سے پانسے ہمیشہ نل کے خلاف ہی پڑیں گے۔'' [1]

مذکورہ بالا اقتباس میں ایک انسان کی بیٹی دمینتی کی شادی کے ارادے سے جب سوئمبر رچایا جاتا ہے تو اس میں شرکت کے لئے دیوتا بھی حاضر ہو جاتے ہیں۔ دیوتا بھی اس انسانی لڑکی سے شادی کرنے کے متمنی ہیں۔ جو دیوتا اس سوئمبر میں شرکت کے لئے آتے ہیں ان میں دواپر اور کلیگ بھی شامل ہیں۔ لیکن یہ دونوں دیوتا بہت دیر سے آتے ہیں۔ ان کے آنے تک سوئمبر ہو چکا ہوتا ہے۔ جب دمینتی نے دیوتاؤں کی موجودگی میں ایک انسان نل کو اپنا شوہر انتخاب کر لیتی ہے تو تمام دیوتا اس کو دعا دے کر رخصت ہو جاتے ہیں۔ جب اس بات کی خبر کلیگ کو ہوتی ہے تو غصے میں آگ بگولہ ہو جاتا ہے اور اسی لمحے سے نل اور دمینتی کے ساتھ دشمنی کا اعلان کرتا ہے۔ اور اپنے منصوبے کا ذکر بھی کرتا ہے۔ وہ یہ کہ میں اس کے جسم میں داخل ہو کر اس کی سوجھ بوجھ پر قابض ہو جاؤں گا اور اسے تکلیف پہنچاؤں گا۔ غرض وہ اپنے منصوبے پر عمل کرتا ہے اور نل و دمینتی کو تکالیف میں مبتلا کر دیتا ہے۔

اس واقعہ میں غور طلب نکتہ کلیگ کا نل کے جسم میں داخل ہونا اور اس کے دماغ اور سوچوں پر قابض ہونا ہے۔ یہ عمل کلیگ اپنی دیوائی شکتی کی بنیاد پر کرتا ہے۔ لیکن اس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ مہابھارت کے مصنف کو اس بات پر یقین تھا کہ انسان کے ذہن و دل اور سوچوں پر قابض ہونا ممکن ہے۔ آج کے دور میں برین واشنگ (Brainwashing) ایک عام بات ہے۔ آج یہ عمل سائنس کی مدد سے کیا جاتا ہے۔ جبکہ اس دور میں اسی عمل کو دیوتا کا عمل قرار دیا گیا ہے۔

اسی طرح کلیگ دواپر سے کہتا ہے کہ تم پانسوں میں داخل ہو جاؤ۔ پانسے جوا کھیلنے کا سامان ہیں۔ اس واقعہ میں ایک دیوتا پانسوں میں داخل ہونے کی بات کرتا ہے جس

---

[1] نل دمینتی، مترجم شکنتلا موج، صفحہ ۳۷ تا ۳۸

کے نتیجہ میں پانسے ہر مرتبہ نل کے خلاف پڑیں گے اور وہ شکست کھا جائے گا۔اس واقعہ میں بھی جدید دور کے کمپیوٹر کی اس خصوصیت کا پتہ چلتا ہے جس میں کمپیوٹر آپریٹر اپنے کمپیوٹر میں اپنی مرضی کے تحت جو بھی میٹیریل داخل کرتا ہے اس میٹیریل کا استعمال کمپیوٹر اپنے آپ کرے گا۔اسی کلیہ کے تحت کمپیوٹر میں لغت داخل کردیتے ہیں جس کی مدد سے ٹائپنگ میں غلطی کا امکان ختم ہو گیا ہے۔جن الفاظ کو کمپیوٹر میں محفوظ کیا گیا ہے ان الفاظ کے استعمال میں اگر کمپیوٹر آپریٹر کوئی غلطی کرتا ہے تو کمپیوٹر خود اس غلطی کو درست کردیتا ہے۔اسی طرح پانسوں میں دواپر کے داخل ہونے والا نکتہ ہے۔اب پانسے اسے دئے گئے ہدایات کے تحت کام کرتے ہیں۔اس میں دوسرے کا دخل نہیں ہوسکتا۔یہ سوچ قدیم ہونے کے باوجود سائنسی ذہن کی حامل ہے۔جس سے انکار نا ممکن ہے۔

Plastic surgery

راجہ نل اپنے چچازاد بھائی پشکر کے کہنے پر اس کے ساتھ پانسوں سے جوا کھیلتا ہے اور اس میں شکست کھا کر اپنی بیوی دمینتی کے ساتھ جنگل کی راہ اختیار کرلیتا ہے۔جنگل کی زندگی سے تنگ آ کر ایک رات دمینتی کو جنگل میں تنہا چھوڑ کر اس سے دور نکل جاتا ہے تا کہ وہ اپنے باپ کے گھر چلی جائے۔اس طرح وہ چاہتا ہے کہ دمینتی کو جنگل کی تکلیف دہ زندگی سے جنات مل جائے اس لئے کہ اس کے لاکھ کہنے کے باوجود پتی روتا دمینتی اس کا ساتھ چھوڑنے کے لئے تیار نہیں تھی۔اس بہانے سے اس نے دمینتی کو پرسکون زندگی عطا کرنے کی کوشش کی۔دمینتی کے چلے جانے کے بعد راجہ نل جنگل میں کارکٹ ناگ سے ملتا ہے جس نے اسے بہت سارے نکات ایسے بتائے ہ جن کے ذریعہ راجہ نل اپنے مسائل کا حل تلاش کرسکتا تھا۔۔راجہ نل کی کارکٹ ناگ سے ملاقات کا حال حسب ذیل اقتباس میں ملاحظہ کیجئے:

''راجہ نل جس دن سے دمینتی کو جنگل میں اکیلا چھوڑ کر گئے، مہا بن میں گھومتے رہے، ایک دن انہیں کچھ دور پر بھاری آگ کے شعلے دکھائی دیے اور آگ کے اندر سے آواز آئی اے پاک باز نل جلد ادھر آؤ، دوڑ کر آؤ، کوئی خوف نہ کرو۔؟ جیوں جیوں، نل ادھر بڑھتے گئے آواز تیز ہوتی گئی اور نل آگ کی سمت بڑھتے گئے، انہوں نے دیکھا سانپوں کا راجہ بیٹھا کانپ رہا ہے، نل کو اپنے قریب دیکھ کر بولا، میں کوکارٹک، نام کا سانپ ہوں، میں نے ایک برہم رشی کو دھوکا دے کر لوٹ لیا تھا، جس پر انہوں نے غیض میں آ کر مجھے شاپ (بددعا) دیا جس کے اثر سے میں معذور ہوگیا۔ آپ میری مدد کریں، میں آپ کے فائدے کی باتیں بتاؤں گا، میں تمام سانپوں میں افضل ہوں، آپ کے لئے ہلکا ہوا جا رہا ہے، آپ مجھے آگ سے نکال کر دور رکھ دیں، یہ کہہ کر' کارکوٹک' سانپ انگوٹھے کی طرح ہلکا ہوگیا، اور نل نے اسے اٹھا کر بہ آسانی آگ سے دور ایک مقام پر رکھ دیا، رکھتے ہی وہ سانپ ہوائیں اڑنے لگا، اور نل سے بولا کہ اب آپ اپنے قدم گن گن چلئے میں آپ کی بھلائی کے لئے کچھ کرنا چاہتا ہوں، راجہ نل قدم گن گن کر چلنے لگے اور دسویں قدم پر 'کارکوٹک' نے انہیں کاٹ لیا، اس کے کاٹتے ہی نل کا خوبصورت جسم، بدصورتی میں بدل گیا، وہ اپنے بدصورت بدن کو دیکھ کر متحیر ہوگئے اور سوچنے لگے، کیا نیکی کا بدلہ یہی تھا، نل کو پریشان دیکھ کر' کوکارٹک' کہنے لگا کہ اے نل! نیک دل راجہ دکھی نہ ہو، میں نے تمہاری شکل بدنما اس لئے کردی ہے کہ لوگ تم کو پہچان نہ سکیں اور جس کلییگ کے جسم میں سما جانے سے تم اتنے غم زدہ جنگلوں میں مارے مارے پھر رہے ہو، وہ کلییگ میرے کاٹنے کے زہر سے تکلیف پاتا رہے گا اور اتنی تکلیف پائے گا کہ

بھاگنے پر مجبور ہو جائے گا۔ تم نے میری مدد کی ہے میں تمہاری خدمت کروں گا، میرے کاٹنے سے تمہیں کوئی تکلیف نہیں پہنچے گی میں بردان (دعا) دیتا ہوں کہ تمہیں جنگلی درند ے گزند نہ پہنچا سکیں اور تمہارے جسم پر دھاردار ہتھیار کا اثر نہ ہو اور تم جنگ میں فتح ہی پاتے رہو گے۔ اتنا کہہ کر اس نے نل سے کہا، آج سے اپنا نام باہک رکھ لو، تم شہ سواری میں یکتا ہو اور راجودھیا سلطنت کے راجہ رتو پرن، قمار بازی کے فن میں لاثانی ہیں تم ان کے پاس جاؤ، وہ تم کو اپنا فن سکھا دیں گے۔ اور تم انہیں اپنا فن سکھا دینا، وہ بہت خلیق رحم دل اور فنوں کے قدرداں راجہ ہیں، وہ تمہارے فن کے گرویدہ ہو جائیں گے اور اپنے ساتھ اچھی طرح رکھیں گے۔ ان سے جوئے کا فن سیکھنے کے بعد اپنی ہاری ہوئی حکومت اور ساری امارت جوئے میں دوبارہ جیت کر حاصل کر سکتے ہو اور کھویا ہوا وقار دھن، دولت اور اپنی شریک حیات اور سب کچھ جلد پا سکو گے۔ اپنی بدشکلی پر قطعی متفکر نہ ہو۔ تمہاری وجاہت اور حسن پھر واپس آ جائے گا۔ یہ کہہ کر کوکارٹک نے راجہ نل کو ایک چادر دی اور ہدایت دی کہ جب بھی تمہاری استری تم کو ملے اسی وقت میرا دھیان کرنا اور اس چادر کو اوڑ لینا، چادر اوڑھتے ہی پہلے کی طرح وجیہہ شکل اور خوبصورت انسان ہو جاؤ گے، نل کو ساری باتیں سمجھانے کے بعد سانپوں کا راجہ وہاں سے غائب ہو گیا اور راجہ نل اجودھیا کی طرف چل دیئے۔'' [1]

راجہ نل نے کارٹک ناگ کو آگ کے حصار سے باہر نکلنے میں اس کی مدد کی۔ ناگ آگ سے باہر نکلتے ہی راجہ نل کو ڈس لیتا ہے جس کی وجہ سے راجہ نل بدصورت ہو جاتا ہے۔ کارٹک ناگ نے کہا کہ میرے ڈسنے سے تمہیں کوئی تکلیف نہیں ہوگی بلکہ

[1] نل دمینتی، مترجم شکنتلا موج، صفحہ ۸۱ تا ۸۴

اس سے تمہیں بہت فائدہ ہوگا۔ پہلا فائدہ تمہیں کوئی نہیں پہچان سکے گا۔ جدید دور میں میک اپ کے ذریعہ انسانوں کے چہرے بدلے جا رہے ہیں۔ اگر مستقل طور پر چہرے کو بدلنا ہو تو پلاسٹک سرجری کے ذریعہ وہ عمل کیا جا رہا ہے۔ اس دور میں چہرہ بدلنے کا کام سانپ کے ڈسنے سے لیا گیا ہے یہ عمل ان کے یقین پر مشتمل ہے۔ انہیں یقین تھا کہ چہرہ بدلا جا سکتا ہے لیکن ذریعہ ان کی سمجھ سے باہر تھا اس لئے انہوں نے سانپ کی مدد سے اپنے خیال کا اظہار کیا ہے۔ اس سے بھی حیرت انگیز بات اس وقت کی ہے جب کارنگ ناگ نے راجہ نل سے کہا کہ جب تم اپنی تمام دولت، مقام و مرتبہ اور اپنی بیوی کو دوبارہ حاصل کر لو گے تو اس وقت میری دی ہوئی یہ چادر اوڑھ لینا۔ اس کے اثر سے تم دوبارہ اپنی اصلی حالت میں آ جاؤ گے۔ تمہارا حسن و شباب دوبارہ حاصل ہو جائے گا۔ اس واقعہ سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ مہا بھارت کے مصنف کو اس بات پر بھی یقین تھا کہ کسی بھی بگڑے ہوئے چہرے کو پھر سے خوبصورت بنایا جا سکتا ہے۔ اس کے لئے انسان کو کیا کرنا ہوگا اس بات کا علم انہیں نہیں تھا اس لئے انہوں نے چادر اوڑھ لینے کو چہرے کے سدھار کا ذریعہ بتایا ہے۔ آج کے دور میں پلاسٹک سرجری کے ذریعہ بدنما چہرے خوشنما بنائے جا رہے ہیں۔ اور یہ عمل مستقل بھی ہے اور کامیاب بھی ۔ سائنس کی اس حیرت انگیز ایجاد پر صدیوں پہلے ہی سے اساطیری ادب کے مصنفین کی نظر تھی۔ جدید دور کی اس ایجاد کے اشارے ہمیں مہا بھارت ہی میں نہیں بلکہ کئی دوسرے اساطیر اور داستانوں میں بھی دستیاب ہیں۔

Robot

روبوٹ کا تصور رہی بیسویں صدی کی دین ہے لیکن طلسم ہوشربا اور داستان امیر حمزہ میں روبوٹ کا تصور پورے سیاق و سباق کے ساتھ دیکھنے کو ملتا ہے۔ حال ہی میں

جاپان نے اعلان کیا تھا کہ اگلے بیس برسوں میں جاپان کا ساٹھ فی صد کام انسان نہیں بلکہ روبوٹ کیا کریں گے۔ آج کے روبوٹ میں بازار جا کر اناج لانے اور کار چلانے تک کی صلاحیت دیکھی جا رہی ہے۔ جاپان کا دعویٰ ہے کہ وہ ایسے روبوٹ بنانے میں کامیاب ہو گیا ہے۔ اکثر کارخانوں میں روبوٹ سے کام لینے والی بات کافی پرانی ہے اس کے باوجود روبوٹ کا تصور بیسویں صدی کا ہی سمجھا جاتا ہے۔ اس سے پہلے روبوٹ سے انسان ناواقف تھا۔ داستان امیر حمزہ کے ایک زبردست ساحر افراسیاب کے پاس روبوٹ کا تصور دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ اس دور میں بھی اہل قلم کے دماغ میں اتنا کامیاب تصور موجود تھا۔ افراسیاب کی خوبیاں دیکھئے:

سب میرین(Submarine)

قدیم دور کے انسان کے سامنے پانی ناقابل تسخیر شے کی حیثیت رکھتا تھا۔ انہیں پانی کی سطح سے زیادہ کچھ بھی معلوم نہ ہو سکا تھا۔ لیکن اس دور کے اہل قلم نے اندازہ لگا لیا تھا کہ پانی سے کئی کام نکالے جا سکتے ہیں۔ وہ کام کس طرح ممکن ہو سکتے ہیں وہ انہیں معلوم نہیں ہو سکا۔ اس لئے انہوں نے پانی میں قیام کے تصور کو پیش کیا لیکن اس کارنامے کو بھی مایا یا جادو کی بنیاد پر پیش کیا ہے۔ مہا بھارت کی جنگ میں جب کوروؤں کی تمام فوج کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ دریودھن کے تمام ہتھیار ختم ہو جاتے ہیں اور وہ نہتے ہو جاتے ہیں تو انہوں نے اپنی مایا سے پانی کو ساکت کر دیا اور اس کی تہہ میں اپنا ٹھکانا بنا لیا۔ مہابھارت کے حوالے سے اس منظر پر ایک نظر ڈالئے:

دریودھن کا قیام دویپاین سرودر میں:

دویپاین سرودر پر پہنچ کر یدھشٹر شری کرشن سے بولے، پربھو دیکھئے تو سہی دریودھن نے اپنی مایا سے پانی باندھ دیا ہے۔ اور اب نر بھئے ہو کر سو رہا ہے۔ پھر بھی یہ میرے ہاتھ سے بچ نہیں سکتا۔ شری کرشن بولے، دریودھن کی اس مایا کو مایا دوارا ہی نشٹ کرنا ہوگا۔ تب یدھشٹر نے دریودھن کو سمبھودت کرتے ہوئے کہا۔ ہے راجن تم اپنے کل کا وناش کر کے اب اس جلاشے میں چھپ کر اپنی جان بچا رہے ہو۔ یہ تمہیں شوبھا نہیں دیتا۔ آؤ باہر نکل کر یدھ کرو، تم تو شورویر کہلاتے ہو، پھر پانی میں چھپ کر کیوں بیٹھے ہو؟ یدھ سے بھاگنا تمہیں شوبھا نہیں دیتا۔ سچے شورویر کبھی اس پرکار پرانوں کا موہ نہیں کرتے۔ ان کے یہ وچن سن کر دریودھن نے کہا۔

مہاراج میں پرانوں کے بھے سے بھاگ کر یہاں نہیں آیا۔ میرے پاس نہ تو رتھ ہے اور نہ ترکش۔ میری سینا نشٹ ہو چکی ہے۔ رن بھومی میں میں اکیلا رہ گیا ہوں۔ اس سے مجھے کچھ دیر تک وشرام کرنے کی اِچھا تھی، اس لئے میں یہاں آ کر وشرام کر رہا ہوں۔ میں یہاں کسی کے بھے سے نہیں چھپا ہوں۔ تم لوگ بھی آرام کر لو۔ پھر میں اوشیہ تم سے یدھ کروں گا۔

یدھشٹر بولے، تم کافی وشرام کر چکے ہو۔ باہر نکل آؤ تاکہ یہیں سنگرام کے دوارا بھوشیہ کا نرنے ہو جائے، یا تو تم ہم لوگوں کو مار کر پرتھوی کا وِبھو بھوگو، اتھوا ویرگتی پراپت کر کے سورگ لوک پراپت کرو۔ دریودھن نے کہا ہے راجن، میں جن لوگوں کے لئے راجیہ پراپت کرنا چاہتا تھا وہ سب یدھ میں مارے جا چکے ہیں اتایو راجیہ کے پرتی اب

مجھے کوئی لگاؤ نہیں ہے۔تم سب اس کا اپ بھوگ کرو۔ یہ سن کر یدھشٹر بولے ،سیودھن تمہاری ان باتوں کا میرے لئے کوئی ارتھ نہیں ہےتم جانتے ہو کہ چھتریہ ہونے ناطے میں تم سے راجیہ دان میں نہیں لے سکتا۔اور نہ ہی دان میں پراپت راجیہ پر شاسن کرنے کی میری اچھا ہے۔ میں تمہیں پراست کر کے ہی راجیہ کا اپ بھوگ کروں گا۔اس لئے اٹھ کر باہر نکلو اس میں ہی تمہارا کلیان ہے۔

دریودھن نے کہا،اس سمے تمہاری میری کیا سمتا ہے؟ تمہارے پاس رتھ، واہن، سینا استر شستر آدی ہیں۔اور میں اکیلا واہن تتھا استر شستر رہت ہوں۔ نیا یوچت یہ ہوگا کہ تم میں پرتییک ویکتی ایک ایک کر کے یدھ کرو۔ مجھے تم میں سے کسی بھی بھئے نہیں ہے۔

یدھشٹر بولے ،سیودھن ، یہ سوبھاگیہ کی بات ہے کہ تم بھی دھرم کو جانتے ہو اور اب بھی یدھ کرنے کو تیار ہو۔ یدی تم ہم میں سے ایک ایک سے پرتھک پرتھک یدھ کرنا چاہتے ہو تو ہم اس کے لئے بھی پرستت ہیں۔جس استر سے یدھ کرنا چاہتے ہو، وہ چن لو۔ میں اپنی طرف سے تمہیں یہ ور دیتا ہوں کہ یدی تم ایک پانڈو کو بھی ہرا دو گے تو یہ راجیہ تمہارا ہو جائے گا۔ یدھشٹر کا آشواسن پا کر دریودھن نے کہا،ٹھیک ہے میں اسی گدا سے یدھ کروں گا۔تم میں سے کوئی بھی مجھ سے یدھ کرنے کے لئے گدا لے کر میرے سامنے آجائے۔

یہ کہہ کر ہاتھ میں گدا لے کر دریودھن سروور سے باہر نکل آیا۔تب یدھشٹر بولے ،سیودھن اپنے کیشوں کو بھی بھانتی باندھ لو یدی کسی انیہ یدھ سامگری کی ضرورت ہو تو وہ بھی لے لو۔ یدی تمہاری کوئی انیہ اچھا ہو تو وہ بھی بتا دو۔ اسے ہم اوشیہ پوری کریں گے۔

یہ سن کر دریودھن نے سورن سے کوچ اور وچتر شرستران دھارن

کیا۔ پھر بولا۔ اب تم میں سے جس کو اچھا ہو میرے ساتھ یدھ کرو۔"[1]

مہا بھارت سے ماخوذ مذکورہ بالا اقتباس سے کئی باتیں ظہور پذیر ہوتی ہیں جن کا تعلق موجودہ سائنس سے ہے۔ مثلاً دریودھن نے پانی میں قیام کرلیا۔ اور یہ قیام طویل رہا۔ آج کا انسان آکسیجن سلینڈر ساتھ لے کر سمندر کی گہرائیوں میں اتر جاتا ہے اور کئی گھنٹوں کو سمندر کے اندر رہ کر اس کا مطالعہ کرتا ہے۔ وہ تیراک بغیر آکسیجن سلینڈر کے دیر تک پانی میں رہ نہیں سکتے لیکن دریودھن نے بغیر آکسیجن سلینڈر کے ایک طویل عرصے تک پانی میں قیام کیا۔ دوسرا اہم نکتہ یہ ہے کہ جب یدھشٹر اور شری کرشن سروور کے پاس پہنچے تو انہوں نے دریودھن سے گفتگو کی۔ پانی کے اندر رہنے والے انسان کو پانی کے باہر رہنے والا انسان اگر آواز دے تو اسے آواز سنائی نہیں دیتی۔ لیکن دریودھن اور یدھشٹر باتیں کرتے ہیں۔ یدھشٹر پانی کے باہر سے سوال کرتے ہیں اور دریودھن پانی کے اندر سے جواب دیتے ہیں۔ یہ مکالمہ اس حالت میں ناممکن تھا جسے مہا بھارت کے مصنف نے ممکن کر دکھایا ہے۔ آج جدید سائنس کی مدد سے جو تیراک سمندر کی گہرائیوں میں اترتے ہیں وہ سمندر کی سطح پر موجود جہاز یا موٹر بوٹ میں رہنے والوں سے گفتگو کرتے ہیں۔ یہ گفتگو سائنس کی مدد سے کی جاتی ہے۔ دریودھن اور یدھشٹر کی گفتگو میں کوئی سائنسی آلات کارفرما نہیں تھے۔ اسی لئے اس کو مایا کہا گیا ہے۔ اس مکالمہ سے پتہ چلتا ہے کہ مہا بھارت کے مصنف کو یقین تھا کہ ایک دن انسان پانی کے اندر سے پانی کے باہر والوں کے ساتھ مکالمہ کرسکتا ہے۔ اور اسے اس بات کا بھی یقین تھا کہ انسان پانی کی تہہ میں قیام بھی کرسکتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ یہ تمام واقعہ تخیل کی بنیاد پر ہوا ہے۔ لیکن اس میں سائنس کی جزئیات کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔

---

[1] بالمیکی راماین مترجم دین دیال دیش صفحہ ۳۱۴ تا ۳۱۵

اسی طرز کا ایک اور واقعہ طلسم ہوش ربا سے ملاحظہ کیجئے جو مذکورہ بالا واقعہ سے بھی ایک قدم آگے کی طرف رہنمائی کرتا ہے۔

"افراسیاب اور اس کے سحر کی وجہ سے نشواط تالاب کے اندر ایک انتہائی خوبصورت طلسمی دنیا کا تجربہ حاصل کرتا ہے، افراسیاب طاؤس طلسم پر نشواط کو روانہ کرنا چاہتا ہے لہٰذا سحر پڑھ کر اسے بے ہوش کر دیتا ہے جب نشواط کی آنکھیں کھلتی ہیں تو کیا دیکھتا ہے ایک صحرا کھجور کے درختوں کا ہے اور ایک تالاب کہ جس کا پانی حد درجہ صاف ہے، افراسیاب اسے لے کر تالاب میں کود پڑتا ہے، نشواط کو یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ وہ ایک دوسری دنیا میں پہنچ گیا ہے۔ بہار آئی ہوئی ہے، سبزے پُرکشش ہیں، درخت ہر ایک زرگل سے نہال تھا ثمر و غنچہ سے ہر شجر مالا مال تھا عشق پیچاں اور کوڑیا لے اور بیل دار پھولوں کے درخت کی بیلیں پہاڑوں کے سر سے لگی تھیں مشاطۂ بہار نے سہرا باندھا تھا گویا اس کی لڑیاں چھٹکی تھیں۔ ابر بہاری ہر طرف چھایا تھا، خدا کی رحمت بے حساب کا اس دشت بہار آگیں پر سایا تھا۔" ۱؎

اس اقتباس میں افراسیاب جو طلسم ہوش ربا کا ایک بلند پایہ جادوگر ہے اپنے ساتھ طلسم ہوش ربا کے ہی ایک اور کردار نشواط کو لے کر ایک تالاب میں کود پڑتا ہے۔ نشواط نے نظارہ کیا کہ وہ ایک نئی دنیا میں آگیا ہے جہاں ہر طرح کی زمینی آرائشیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ وہ حیرت میں پڑ جاتا ہے کہ یہ سب کیا ہے۔ تالاب میں جو حسن بیان کیا گیا ہے وہ ایک بہترین اور خوبصورت باغ کے حسن سے مشابہ ہے۔ طلسم ہوش ربا کے مصنف کو اتنا اندازہ تھا کہ پانی کے اندر ایک الگ دنیا بسائی جا سکتی ہے۔ لیکن اس دنیا میں کس طرح کا حسن پیدا کیا جا سکتا ہے اس کا اسے اندازہ نہیں تھا۔ اس

۱؎ طلسم ہوش ربا، جلد دوم، صفحہ ۵

لئے اس نے اپنے محدود وسائل کا سہارا لے کر وہی حسن وہاں بھی پیش کر دیتا ہے جو زمین پر دیکھا جا سکتا ہے۔ اس سے علاحدہ حسن کا تصور طلسم ہوش ربا کے مصنف کی سمجھ سے باہر تھا۔ یہ واقعہ آج کے دور کی سب میرین سے بہت ہی یکسانیت رکھتا ہے۔ سب میرین میں جو حسن موجود ہے وہ جداگانہ انداز کا ہے لیکن مذکورہ اقتباس میں پیش کردہ حسن علاحدہ نوعیت کا ہے۔ لیکن سب میرین کا تصور اس واقعہ سے ضرور ابھرتا ہے۔

اس سے پہلے اس بات کا ذکر آ گیا ہے کہ کس طرح اساطیری ادب میں اسلحہ کی اہمیت پر زور دیا گیا ہے اس لئے کہ اس دور میں جنگ ایک لازمی حصہ تھی انسانی زندگی کا۔ ہر انسان طاقت کے بل بوتے پر زندگی گزارنا چاہتا تھا اس لئے عجیب وغریب قسم کے اسلحہ پر توجہ دی جاتی تھی۔ اب تک اس موضوع پر بحث کرتے ہوئے زیادہ تر مثالیں راماین اور مہابھارت سے دے دی گئی ہیں۔ کہیں کہیں ایک آدھ مثال کسی داستان سے شامل ہوگئی ہے۔ اس کے بعد کے صفحات میں تقریباً تمام اقتباسات صرف طلسم ہوش ربا اور داستان امیر حمزہ سے دی گئی ہیں۔ ان اقتباسات کی خصوصیت یہ ہے کہ راماین اور مہابھارت کی طرح ان میں سائنس کے کسی ایک پہلو پر بحث کرنا ممکن نہیں ہے۔ اس لئے کہ ان داستانوں میں جنگ کے سوائے زندگی کے کسی اور پہلو پر بہت کم روشنی ڈالی گئی ہے۔ ان داستانوں کی بنیاد ہی خیر وشر کی جنگ ہے اس لئے ان داستانوں میں صرف دو گروہ نظر آئیں گے جو ایک دوسرے سے برسر پیکار ہوں گے۔ داستانوں کے ان کرداروں کی عجیب وغریب خوبیاں ہیں جن میں سائنس کی طرف اشارے بھی پائے جاتے ہیں۔ کیوں کہ ان داستانوں میں اسلحہ کے مشترکہ استعمال کا ذکر ملتا ہے اسلئے یہ کوشش کی گئی ہے کہ اس اسلحہ کی پہچان بتا دی جائے کیوں کہ اس پر تفصیلی بحث کرنے سے خیالات کی تکرار کے امکانات بڑھ جاتے ہیں۔ داستان میر حمزہ کے چند کرداروں کا تعارف ملاحظہ کیجئے، اس کے ذریعہ اسلحہ پر بھی

اظہار خیال کیا جائے گا:

داستان امیر حمزہ کے کردار:

داستان امیر حمزہ میں افراد کا اژدہام ہے۔ سینکڑوں اشخاص کے اس ہجوم میں صاحب قران امیر حمزہ انفرادی حیثیت کے مالک ہیں۔ انہیں حکیم بزرگ جمہر کی رہنمائی حاصل ہے۔ ان کے پاس بزرگوں کے عطا کردہ تحفے ہیں۔ وہ صاحب اسم اعظم اور حرز ہیکل ہیں جس کی وجہ سے جادو ان پر اثر نہیں کر سکتا۔ ان کے نعرے کی آواز چونسٹھ کوس تک جاتی ہے۔ ان کی شہرت چار دانگ عالم میں پھیلی ہوئی ہے۔

امیر حمزہ کے ساتھیوں میں عمرو عیار، لندھور بن سعدان، بہرام، شاہزادہ کرب مقبل وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ان سب میں عمرو کا کردار انوکھا ہے۔ عمرو ایک ایسی زنبیل کے مالک ہیں جس میں ہر چیز سما جاتی ہے۔ اس میں سات شہر اور سات دریا رواں ہیں۔ ان کے پاس گلیم عیاری ہے جس کو اوڑھ لینے کے بعد وہ لوگوں کی نگاہوں سے اوجھل ہو جاتے ہیں۔ دیو جامہ ہے جو پہننے کے بعد رنگ بدلتا رہتا ہے۔ کبھی سبز، کبھی سرخ، کبھی زرد۔ ان کے قبضے میں جال الیاسی ہے جس کے سائے میں بیٹھنے والے کو کوئی گرفتار نہیں کر سکتا بلکہ اس کے اندر قدم رکھتے ہی دشمن الٹا ہو کر لٹک جاتا ہے۔ اس جال کی دوسری خوبی یہ ہے کہ بڑی سے بڑی چیز سوا سیر کی ہو کر اس میں آ جاتی ہے۔ وہ کمند آصفی بھی رکھتے ہیں جسے پھینک کر حسب خواہش گھٹایا بڑھایا جا سکتا ہے۔ انہیں بقول داستان کو کوہ ابوقیس پر امیر کے ساتھ جبرئیل نے شاگرد کیا ہے۔ اور تین دانے انگور کے کھلائے ہیں: ایک دانے کی برکت سے ان کی آواز

ایسی میٹھی ہوگئی ہے کہ گاتے ہیں تو سماں بندھ جاتا ہے، دوسرے دانے کی تاثیر سے بہتر (۷۲) صورتیں بدل سکتے ہیں اور تیسرے دانے کے سبب مختلف زبانوں کو سمجھ سکتے ہیں اور اہل زبان کی طرح بول سکتے ہیں۔ ان کی رفتار اتنی تیز ہے کہ میلوں کی مسافت لمحوں میں طے کر لیتے ہیں۔ وہ عجب مجموعہ اضداد ہیں۔ تمسخر اور سنجیدگی، بزدلی اور جانبازی، سختی اور نرم دلی بیک وقت ان کی شخصیت میں موجود ہیں۔ ان کی مضحکہ خیز حرکتوں طبیعت کے چھوٹے پن، ساری دنیا سمیٹ لینے کی ہوس اور حد درجہ کو پہنچی ہوئی کنجوسی پر ہنسی آتی ہے۔ لیکن یہ ہنسی اس وقت خاموشی میں بدل جاتی ہے جب وہ دشمن پر قابو پا کر انتہائی غیظ وغضب کے عالم میں پکار اٹھتے ہیں "منم شہنشاہ عیاران عالم ریش تراشندۂ منکران و سر برندۂ ساحران۔"

امیر حمزہ کے لشکر میں ایک لاکھ چوراسی ہزار عیار ہیں۔ یہ سارے عیار عمرو کے شاگرد اور بیٹے ہیں۔۔عیار بالعموم روغن عیاری لگا کر اپنی شکل بدل لیتے ہیں، کبھی دشمن کے کسی سردار یا جادوگر کا حلیہ اختیار کر کے مخالفوں کو دھوکہ دیتے ہیں۔ کبھی چپکے سے غنیم کے لشکر میں پہنچ کر داروئے بے ہوشی سفوف بے ہوشی یا بیضۂ بے ہوشی سنگھا کر انہیں غافل کر دیتے ہیں اور اپنے آدمی کو ان کی قید سے چھڑا لاتے ہیں۔" [1]

عمرو عیار کی زنبیل۔ موجودہ سی ڈی اور computer chip memory storage device-Pen drive: وغیرہ کے مصداق ہے۔ عمرو ایک ایسی زنبیل کے مالک ہیں جس میں ہر چیز سما جاتی

[1] اردو داستان تحقیق وتنقید از قمر الہدیٰ فریدی صفحہ ۲۲۶ تا ۲۲۸

ہے۔اس میں سات شہر اور سات دریا رواں ہیں۔

ان کے قبضے میں **جال الیاسی** ہے جس کے سائے میں بیٹھنے والے کو کوئی گرفتار نہیں کر سکتا بلکہ اس کے اندر قدم رکھتے ہی دشمن الٹا ہو کر لٹک جاتا ہے۔اس جال کی دوسری خوبی یہ ہے کہ بڑی سے بڑی چیز سوا سیر کی ہو کر اس میں آ جاتی ہے۔

کمند آصفی بھی رکھتے ہیں جسے پھینک کر حسب خواہش گھٹایا بڑھایا جا سکتا ہے۔

انہیں بقول داستان گو' کوہ ابو قبیس پر امیر کے ساتھ جبرئیل نے شاگرد کیا ہے۔اور تین دانے انگور کے کھلائے ہیں: ایک دانے کی برکت سے ان کی آواز ایسی میٹھی ہو گئی ہے کہ گاتے ہیں تو سماں بندھ جاتا ہے، دوسرے دانے کی تاثیر سے بہتر (۷۲) صورتیں بدل سکتے ہیں اور تیسرے دانے کے سبب مختلف زبانوں کو سمجھ سکتے ہیں اور اہل زبان کی طرح بول سکتے ہیں۔

عمرو عیار کی زنبیل دراصل ایک تھیلا ہے جو ان کے کندھے سے لگا رہتا ہے۔داستان نگار نے اس تھیلے کی یہ خوبی بتائی ہے کہ اس میں سات شہر اور سات دریا رواں ہیں۔اس میں جو بھی شے ڈالی جائے چاہے وہ کتنی ہی جسامت رکھتی ہو، اس میں بآسانی سما جاتی ہے۔اس خوبی کو سن کر ہنسی چھوٹ پڑنا لازمی بات ہے لیکن جب ہم آج کے دور کا جائزہ لیں گے تو لگتا ہے کہ ایسی زنبیل کا پایا جانا ممکنات میں سے ہے۔آج کے کمپیوٹر میں ساری دنیا سمائی ہوئی ہے۔آج ہم ایک جگہ بیٹھ کر دنیا کی کسی بھی چیز کا معائنہ کر سکتے ہیں اور دنیا کے کسی بھی حصہ کا نظارہ بھی کر سکتے ہیں۔لیکن یہ تمام خصوصیات رکھنے والا کمپیوٹر کسی بھی آدمی کی جیب میں سما جانے کی جسامت رکھتا ہے۔اس لئے عمرو کی زنبیل کو جدید کمپیوٹر سے مناسبت دی جا سکتی ہے۔

اسی طرح جال الیاسی کا تصور بھی جدید معلوم ہوتا ہے آج کا انسان بلٹ پروف

کمرے میں جب بیٹھ جاتا ہے تو اس پر کوئی بھی ہتھیار کام نہیں کر سکتا۔ اور وہ اندر ہی بیٹھے بیٹھے وار کرنے والے کا خاتمہ کر سکتا ہے۔ یہی تصور ہمیں جال الیاسی میں ملتا ہے۔

داستان امیر حمزہ میں اس داستان کے ایک کردار عمرو نے ایک جگہ ایسے انسانوں کو دیکھا تھا جو گوشت و پوست کے نہیں بلکہ دھات کے تھے یہ تصور بھی روبوٹ کا ہی تصور ہے۔ ملاحظہ ہو:

''عمرو نے اس وقت صنعت کے پانو پر ہاتھ ڈالا کہ دیکھیں بے ہوش ہے یا ہوشیار۔ پانو چھونے سے معلوم ہوا کہ یہ تو لوہے کا ہے اور اعضاء کو اس کے چھوا اب معلوم ہوا کہ پانو لوہے کے ہیں اور سارا بدن پتھر کا۔'' [1]

افراسیاب:

افراسیاب داستان امیر حمزہ کا ایک اہم ترین کردار ہے۔ ''اتنا بڑا ساحر ہے کہ اندر طلسم کے جو اسے پکارتا ہے سحر اسے خبر دے دیتا ہے'' اس کے پاس ایک کتاب ہے ''کتاب سامری'' اس میں سب حال ہر ایک کا معلوم ہوتا ہے اور بہت سے پتلے ہیں کہ بعض فولاد کے اور بعض مٹی کے کہ وہ حکم سے افراسیاب کے لڑتے ہیں اور سب کام کرتے ہیں اور جس کو حکم ہوتا ہے پنجہ کی صورت ہو کر اس کو اٹھا لے جاتے ہیں۔'' [2]

داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوش ربا میں نارنج پھینک کر مارنا۔ نارنجوں کا ٹکراؤ اور ان کا ٹکراتے ہی تباہ ہو جانا جدید دور کی میزائلوں کا تصور پیش کرتا ہے۔ افراسیاب کے

---

[1] داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوش ربا از شکیل الرحمن صفحہ ۹۱

[2] داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوش ربا از شکیل الرحمن، صفحہ ۱۳۷

پیداشدہ ساحر ہوائیں اڑتے ہیں، اپنے جادو سے خلا میں دھوئیں کو پھیلا دیتے ہیں، جو آنسو گیس سے مماثلت رکھتے ہیں۔ اصلحہ کا ٹکراؤ دیکھ کر لگتا ہے کہ اس دور کی جنگ میں بارود اور بارودی اصلحہ جات کو تیار کر کے ان کا استعمال بھی کیا گیا ہے۔ مقالے کے اس حصہ میں داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوش ربا کے اقتباسات دیکھئے جن میں سائنس سے متعلق مثالوں کی کثرت دیکھنے کو ملتی ہے۔

''اس کروفر سے یہ لشکر اِدھر سے اُدھر چلا اور اس طرف بعد صفوف آرائی، جدال وقتال جنگ آغاز ہوئی روئیں تن ببر سوار اپنا شیر اڑا کر لشکر مہرخ پر آپڑا پیچھے اس کے فوج شقاوت شعار اس کو لینا لینا کہہ کر چلی اس وقت اِدھر سے بھی حملہ ہوا تلوار برق کردار سحر کی چلنے لگی نارنج ترنج گچھے سوئیوں کے ماش کے دانے کی بوچھار ہوئی چھری چلنے لگی ساحروں کے جسم میں آگ لگی بہادروں نے باہم ایک کی دوسرے نے کمر تھام لی اور کٹاریاں کھینچ لیں۔ تراوایاں چلنے لگیں سینے گلنار ہوئے دلاور مرگ سے ہمکنار ہوئے مہرخ بھی شمشیر سحر لڑنے لگی ایک طرف سے مصور نے جو تیر مارا سوا سو کے سینے کو توڑ کر نکل گیا گیسوئے بن شباب نے جو گولہ مارا تخت کو مہرخ کے توڑ گیا مہرخ تخت پر سے اڑ گئی اور پھر لپک کر نارنج مارا کہ گیسوئے بن شہاب کی ران کو زخمی کر دیا شہاب جادو نے گولہ مہرخ سحر چشم کے مارا کہ اس کا بایاں شانہ زخمی ہوا اب مہرخ کا تخت پیچھے ہٹا ماش کے دانے سحر کر کے آسمان پر مارے ایک تڑاکا ہوا ابر گھر آیا سلیں گرنے لگیں ساٹھ ہزار ساحر غارت ہو گیا ایک سل ابریق کوہ شگاف پر بھی گری ابریق غریق زمین ہو گیا سل بھی زمین میں چلی زمین سخت ہونے لگی ابریق تڑپ کر باہر نکلا اس وقت معمار نے ایک تیر مار ا ابریق کی ران کو وہ توڑ گیا پھر تو سرمایہ برف انداز نے ماش کا چھرا مارا کہ

جس کے لگا پار نکل گیا رعد جادو اور برق جادو بھی کارنمایاں کر رہے تھے
رعد چیخیں مارتا تھا اور برق تڑپ کر گر رہی تھی رونیں تن ببر سوار کا کئی ہزار
ساحر مارا گیا۔ مہرخ نے دوسرا گولہ جو مارا ابریق کا شانہ ٹوٹ گیا لشکر
حیرت پس پا ہونے لگا حیرت علاحدہ ایک ٹیکرے پر کھڑی ہوئی صرف
دید تماشائے جنگ تھی اس نے دیکھا کہ لڑائی بگڑتی ہے پس دریائے
خوں رواں کی طرف اس نے اشارہ کر کے چھڑی اس کے ہاتھ میں سحر کی
تھی زمین پر وہ ماری کہ زمین کو زلزلہ آیا دریائے خوں رواں جوش کھا کے
کوس بھر آگے بڑھ آیا اس وقت حیرت نے موتیوں کا مالا گلے سے توڑ کر
دریا کی طرف پھینکا کہ دریا سے تیس چالیس ہزار مچھلی بشکل خنجر تڑپ کے
باہر نکلی اور منہ گاڑ کر جو چلی ساٹھ ستر ہزار آدمی مارا گیا یہ حال دیکھ کر معمار
قدرت نے بیضہ نکال کر سحر پڑھ کر زمین پر مارا ادھر حیرت نے کہا اب کی
ضرب میں ان سب کو غارت کر دوں گی اور پھر کنگن ہاتھ سے اتار کر مار
اکہ سوا لاکھ مچھلی اکی مگر بیابان گلریز کا وہ بیضہ تحفہ ہے جو معمار نے زمین پر
مارا تھا اس کے زمین پر گرنے سے غبار زمین سے اڑا اور دیوار سحر بن کر تیا
رہوئی وہ سوا لاکھ مچھلی جو بڑھی چلی آتی تھی اس نے آ کر دیوار میں ٹکر ماری
سب کا سر پھٹ گیا مگر دیوار کو بھی زلزلہ آیا اور ڈھ گئی اور مصور نے اس
الجھاوے میں معمار کو دیکھ کر ایک نارنج مارا کہ سر پر اس کے آ کر لگا یہ
ساحر زبردست نہ ہوتا تو سر پھٹ کر ہلاک ہو جاتا لیکن یہ زخمی ہوا مرنے
سے بچ گیا۔ فوج مہرخ کی پھر پسپا ہونے لگی اور پیچھے ہٹی مور چہ چھوٹا
حیرت نے چاہا کہ بڑھ کر بارگاہ مہرخ پر جا پڑے اس وقت ابر نارنجی
آسمان پر پیدا ہوا اور طاؤس زریں بال اس میں سے نکلا اس طاؤس پر
ملکہ مجاس جادو جو سب سے آگے چلی تھی سوار تھی اس کے آنے سے تقویت

ہوئی فوج مہرخ رکی اور ہلال سحر افگن نے بڑھ کر سحر کیا کہ دس بارہ ہزار ہلال جوگرے پندرہ ہزار فوج حیرت کے ساحر کام آئے سب کے سر قلم ہو گئے مجلس نے یہ حال دیکھ کر طاؤس کو ٹھوکر ماری اور تلوار سحر کھینچ کر جا پڑی جس کو تلوار ماری دو ٹکڑے کیا۔" [1]

تیز رفتارزندگی:

"سرمایہ نے اشارہ کیا کہ میری زبان سے سوزن نکالو عمرو سمجھا کہ شاید یہ راہِ راست پر آیا اس نے دوڑ کر سوزن زبان سے کھینچ لیا بس اُس نے سحر پڑھا کہ جس کمند سے یہ بندھا تھا وہ جل گئی اور اس نے انگڑائی لی تیور پر بل ڈالا عمرو کو گھور کے دیکھا اور سحر پڑھ کر جو پھونکا تو صرصر صبا رفتار کی بھی کمندیں جل گئیں ان کی زبان میں تو سوزن تھا نہیں کس واسطے کہ وہ ساحرہ نہیں ہیں بس یہ چھوٹتے ہی جست کر کے سراپچہ، بارگاہ سے فرار ہو گئیں اور سرمایہ بھی اڑ کر چلا اور اس طرح جاتا تھا کہ جیسے بجلی چمکتی ہے اس وقت گلچیں نے کہا کہ کہاں جائے گا میرے ہاتھ سے یہ کہہ کر اڑی اور ایک پھول گلاب کا تھا وہ اس نے سرمایہ پر کھینچ مارا کہ چمک ہوئی اور ایک زنجیر طلائی از خود آ کر سرمایہ سے لپٹ گئی سرمایہ نے اپنی جھولی سے ایک تاریخ مارا تو وہ زنجیر کٹ کر اور ٹکڑے ٹکڑے ہو کر زمین پر گری اس وقت گلچیں نے دو چھریاں چھوٹی چھوٹی سرمایہ پر ماریں اس وقت پھر چمک ہوئی اور وہ دونوں چھریاں سر پر سرمایہ کے پڑیں اور ایک حباب بن کر تیار ہوا اور اس میں سرمایہ بند ہو گیا بس سرمایہ نے کچھ سرسوں کے دانے نکال کر مارے کہ وہ حباب دھواں ہو کر ہر طرف ہو گیا اور اس نے

---

[1] داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوش ربا از شکیل الرحمن صفحہ ۲۲۹ تا ۲۳۱

پکار کر کہا اے بیرون تم چالیس ہزار فوج شاہی سے آئے ہو کیا کرتے ہو ارے گلچیں پر تیر مارو بیرون نے تیر مارنا شروع کیے اور اور بیرون کا غلغلہ بلند ہوا اس وقت گلچیں جادو نے ایک سنگریزہ نکال کر مارا کہ اس سنگریزے کے ہزاروں ٹکڑے ہوئے اور وہ ٹکڑے تیر شہاب بن کر آن بیرو کے لگے کہ وہ سب جل کر خاک ہو گئے اور بوچہ اندھی آنے لگی اس وقت ابر یق کوہ شگاف وزیر دوم افراسیاب یہاں آ گیا اور اس نے ایک ترنج گلچیں پر آ کر مارا کہ اس ترنج سے ہزار باشرارے پیدا ہوئے کہ انہوں نے گلچیں کے جسم کو جلایا لیکن لڑائی کو طول جو ہوا تو باغبانِ قدرت اور بہار اور بلور بھی بارگاہ سے اٹھ کر اٹرے تو دیکھا کنارے لشکر کے لڑائی گلچیں سے ہو رہی ہے بس یہ بھی آ کر لڑنے لگے لیکن گلچیں زخمی ہو چکی تھی اور ابر یق اور سرمایہ کی مدد کو اور فوج بھی آ گئی ادھر سے بھی اور سردار جا کر پہنچے لشکر میں کمر بندی ہونے لگی اس وقت بہار اور باغبان نے دیکھا کہ اب لڑنا بیکار ہے چنانچہ طبل آسائش بجوایا اور اپنے لشکر میں پھر آئے۔ گلچیں کے مرہم صحت لگایا کہ زخم اس کے اچھے ہوئے باقی سب با عیش و عشرت تمام بیٹھے بعد کچھ دنوں کے عمرو واسطے بالا دوی کے صحرا میں آیا تو اس نے دیکھا کہ طلسم نور افشاں کی طرف سے ایک پتلا شیر سوار طلائی آتا ہے اور ایک رقعہ اس کے ہاتھ میں ہے وہ رقعہ اس نے عمرو کو دیا عمرو نے جو پڑھا لکھا تھا کہ اے خواجہ عمرو بن امیہ ضمری بعد سلام نیاز کے معلوم ہو کہ اس وقت اپنے ساتھ باغبان قدرت کو لے کر ہمارے پاس تشریف لائیے ضرور وہاں رہنے کا ارادہ کیجئے گا رقیمۂ شوق کوکب روشن ضمیر عمرو وہاں سے اس پتلے کو لے کر بارگاہ میں آیا اور باغبان قدرت سے کہا کہ بھائی دیکھو یہ رقعہ کوکب روشن ضمیر نے لکھا ہے اس امر میں تمہاری

کیا صلاح ہے باغبان قدرت نے کہا کہ جو آپ کی صلاح ہے وہی میری
صلاح ہے بمصداق مصرع صلاح ماہمہ آنست کاف صلاح شماست+
عمرو نے کہا میری رائے تو یہ ہے کہ چلنا چاہیے باغبان قدرت نے کہا
اچھا اس وقت اس پتلے سے کہا کہ ایک چٹان پتھر کی تو ہمیں لا دے اس
نے لا دی عمرو اس پتھر کی چٹان پر بیٹھا اور باغبان وگلچیں اپنے تخت سحر پر
بیٹھے اور چلے کچھ دور چلے تھے کہ قلعہ طلسی کی طرف سے ایک ابر پیدا ہوا
اور چالیس ہزار ساحروں کو دیکھا کہ تیر کمانوں میں جوڑے چلے آتے
ہیں اور ماریہ ماریہ کی صدا بلند ہے چنانچہ انہوں نے آکے ایک باڑھ
تیروں کی ماری اس پتلے نے ایک تختی تھی یاقوت رنگ اس کو دیکھا اس
تختی سے ہزارہا تیر شہاب نکل کر ان ساحروں پر پڑا کہ کچھ ساحر جل کر
خاک پر گرے لیکن جو ساحر کہ باقی رہ گئے تھے انہوں نے پھر تیروں کی
باڑھ ماری اس پتلے نے وہی تختی پھر دکھائی کہ وہ تیر از خود کٹ کر زمین پر
گرے جب دیکھا ان ساحروں نے کہ تیر کام نہیں کرتے تو تلواریں کھینچ
کھینچ کر چلے جب قریب پہنچے تو اس وقت اس پتلے نے وہی تختی دکھائی
کہ اس میں سے پھر تیر شہاب پیدا ہوئے اور ان ساحروں کو ان تیروں
نے جلا دیا عمرو و باغبان وگلچیں پھر وہاں سے چلے وہ پتلا شیر سوار ساتھ
ہے یہاں تک کہ دریائے ہفت رنگ پر آکر پہنچے اس دریا میں سات رنگ
کا پانی بہتا ہے اور ہزارہا مگر اور سوس اور رنگ برنگ کی مچھلیاں نکل کر
اچھلنے لگیں اس لیے کہ ساڑھے تین رنگ دریا کے تو افراسیاب کے قبضے
میں ہیں اور ساڑھے تین رنگ کوکب کے قبضہ میں ہیں پس ان مچھلیوں
اور سوس اور مگر نے چاہا کہ ان کو ہم زمین پر کھینچ لیں اور لپٹ جائیں اس
وقت اس پتلے نے وہی تختی یاقوت رنگ جو دکھائی تو شعلے اس میں سے

نکلے کہ وہ سب جانور جل کر خاک ہوئے اور یہ صحیح وسلامت اس طرف روانہ ہوئے یہ تو اس طرف چلے لیکن حال سنیے افراسیاب کا یہ تختِ شاہی پر بیٹھا ہے کہ ابر یق، کوہ، شگاف اور سرمایہ برف انداز اور صرصر وصبا رفتار آ کر پہنچے تو یہ عرق عرق پسینے میں عرق تھے افراسیاب نے کہا کہ اے سرمایہ تمہارے کیے کچھ بھی نہ ہوا اس نے عرض کیا غلام چالیس ہزار فوج لے کر اب جائے گا تو حضور کے قدم پر سر اپنا نثار کرے گا، یہ ذکر تھا کہ چالیس ہزار ساحر اور آ کر یہاں موجود ہوئے لیکن افراسیاب کو رنج نہایت تھا اس نے چاہا کہ میں خود جا کر کام مہرخ کا تمام کروں لیکن جیسے ہی اٹھنے لگا تاج سر سے گرنے لگا اس نے روکا اور ہاتھوں کو اپنے جو دیکھا تو معلوم ہوا کہ اس وقت ساعت بری ہے پس یہ رنجیدہ ہو کر چپ بیٹھا رہا لیکن کچھ سوچتا تھا جب وہ چالیس ہزار ساحر اس کے سامنے سے چلے گئے تو اس نے ایک دستک دی اور کہا کہ حاضر ہو بس یہ کہنا تھا کہ زمین شق ہوئی اور پانچ آدمی اس میں سے نکلے ایک کی تو آنکھیں چھوٹی تھیں اور اس قدر سرخ تھیں کہ جیسے خونِ کبوتر اور دوسرا جو ہے وہ ارزق چشم ہے کہ بالکل مثل کہربا کے اس کی آنکھیں ہیں اور ایک کے ہاتھ نہیں ہیں کہنی سے اور چوتھے کے پاؤں نہیں ہیں گھٹنے سے اور پانچویں کے آنکھیں نہیں ہیں لیکن دو سوراخ ہیں، سوئی کے ناکے کے برابر ان کے اندر ایک شمع جلتی ہے۔ ایک کا نام ہے مہر نگاہ اور دوسرے کا نام ارزق چشم اور تیسرے کا نام ہے فتنہ انگیز اور چوتھے کا نام ہے باد انگیز اور پانچویں کا نام ہے شور انگیز۔'' [1]

[1] طلسم ہوش ربا، جلد چہارم، ص ۱۲۰۱۔۱۲۰۲

مذکورہ اقتباس میں طلسمی طاقتوں کے درمیان معرکہ آرائی کو اس قدر تیز رفتاری کے ساتھ پیش کیا گیا ہے کہ حیرت ہوتی ہے۔ انسانی زندگی کی تاریخ کا مطالعہ

گواہ ہے کہ انسان کی زندگی کی رفتار دھیرے دھیرے بڑھی ہے قدیم دور میں تیز رفتاری کا تصور صرف دوڑ لگانے کی حد تک تھا اس سے زیادہ کی سوچ انسان کے بس کی بات نہ تھی۔ زندگی خراماں خراماں رواں دواں تھی۔ جدید دور نے جہاں سفر کے لئے جدید ذرائع کا تحفہ انسان کی خدمت میں پیش کیا ہے وہیں انسان کی زندگی کی رفتار میں بے انتہا اضافہ ہوگیا ہے۔ آج گلوبلیزیشن یا دنیا کے ایک قریے کی صورت میں تبدیل ہو جانے کی بات کہی جا رہی ہے تو وہ صرف انسان کی تیز رفتاری کی بدولت ہے۔ حیرت انگیز بات یہ ہے کہ مذکورہ بالا اقتباس میں زندگی کو اس قدر تیز رفتار بتایا گیا ہے کہ ایسا گماں ہوتا ہے کہ شاید آج کا انسان بھی اس قدر تیز رفتاری کا مظاہرہ نہیں کر سکے گا۔ تیزی سے تبدیل ہوتے واقعات میں بڑی کشش ہے، بڑی ہی سرعت کے ساتھ ایک واقعہ کے بعد دوسرا واقعہ سامنے آتا ہے۔ کہیں گلچیں اڑ کر سرمایہ پر سحر سے بھرا گلاب کا پھول مار رہی ہے کہ جس سے فضا چمک اٹھتی ہے اور ایک طلائی زنجیر سرمایہ سے لپٹ جاتی ہے، چھوٹی چھوٹی پتھریوں سے ایک حباب تیار ہوتا ہے اور اس میں سرمایہ بند ہو جاتا ہے، سرسوں کے دانے سے سحر پیدا ہو رہا ہے، سنگریزے سے ہزاروں ٹکڑے شہاب کے پیدا ہو رہے ہیں۔ کہیں افراسیاب شرارے پیدا کر رہا ہے اور کہیں ایک چتلا شیر پر سوار ہو کر آتا ہے۔ کہیں تختِ سحر اڑ رہا ہے کہیں قلعہ طلسمی کی جانب سے چالیس ہزار ساحر چلے آ رہے ہیں، کہیں تختی سے شہاب پیدا ہو رہے ہیں اور دشمنوں کو ختم کر رہے ہیں کہیں زمین شق ہو رہی ہے اور اس سے پانچ عجیب وغریب آدمی نکل رہے ہیں۔ واقعات انتہائی تیزی سے رونما ہو رہے ہیں، یہ تیز رفتاری بجائے خود سائنس کے ترقی اور رفتار کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ مزید یہ کہ اس معرکہ میں رامائن یا مہابھارت کی طرح دوبدو جنگ نہیں ہو رہی ہے۔ اس جنگ میں جدید جنگ کے سے آثار نظر آتے ہیں۔ اس میں بم کا تصور بھی ملتا ہے اور میزائلس کا تصور بھی۔ اس میں آگ بھی ہے دھواں بھی چھوٹے چھوٹے ذرات سے شرارے نکلتے ہیں

اور اس سے آگ بھڑک اٹھتی ہے۔غرض یہ تمام عوامل جدید سائنسی اصلحہ کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

ڈائنامٹ:

''برق کو بادشاہ نے حکم دیا کہ تو ہمارا مقرب درگاہ ہے شراب پلا چلا غائب ہوگیا اور برق جام بھر بھر کر شاہ کو دینے لگا مگر ساوی شراب دیتا تھا اور سیر باغ کرتا جاتا تھا اس وقت اس نے کہا اے بادشاہ اس باغ کے پھل دیکھنے کے ہیں کھانے کے نہیں ہیں شاہ نے کہا تم کھاؤ گے اس نے کہا ہاں مگر حضور جی چاہتا ہے کہ اپنے ہاتھ سے توڑوں اور آپ کو بھی کھلاؤں خود بھی کھاؤں بادشاہ نے فرمایا جا سامنے درخت سیب لگا ہے توڑ لا۔ یہ گیا ہر چند کہ اس سیب سے شعلے نکلتے تھے اور جانور خوش رنگ بن کر اڑتے تھے لیکن اس نے کہا کہ حکم شاہ جاوداں سے میں پھل توڑوں گا یہ کہہ کر کئی پھل توڑ لیے وہ مثل اصل سیب کے تھے مگر اس نے اتنی چالا کی کی کہ اپنے پاس سیب جو عیاری کے لیے آغشتہ بدارو ے بیہوشی ہیں وہ ہاتھ میں لے کر سامنے شاہ جاودان کے پاس آیا اور اس باغ کے سیب اپنے پاس رکھ لیے فی الجملہ مصنوعی سیب تراش کر بادشاہ کو کھلایا اب شراب پلاتا ہے اور عوض گزک کے سیب کھلاتا ہے بعد کچھ دیر کے شاہ طلسم کو خوب نشہ ہوا اور بیہوشی نے تاثیر کی بولا کہ اے برق ہم ناچتے ہیں تم گاؤ اس نے کہا حضور پہلے آپ لگا لگایئے جو گت ناچیے گا وہی گت بجاؤں گا۔ بادشاہ یہ سن کر ناچنے لگا ہوا کا طمانچہ منہ پر لگا بے ہوش ہوگیا برق نے خنجر مارا مگر بادشاہ طلسم سے پنجے پیدا ہوئے اور خنجر میں لپٹ گئے اس نے خنجر پھینک دیا کلہ فلاخن میں پتھر مارا وہ پنجوں نے پکڑ لیا اب یہ حیران ہوا

اور جلد جلد گرد شاہ طلسم اس نے نالی سی کھودی اور نقب ایسی بنائی کسوت عیاری سے بارود لے کر بچھائی اور اپنی پگڑی لے کر بٹی پھر بارود میں بھر کر فتیلہ سا بنا کر سینہ شاہ طلسم پر ایک سرا اس کا پھینک کر پہنچایا اور دوسرے سرے میں چاہا کہ آگ لگا کر اڑا دے لیکن صرصر جو خیمہ حیرت میں جا کر پہنچی رو کر گویا ہوئی کہا اے ملکہ جلد چلیے یہ کچھ سانحہ ہے بادشاہ ہلاک ہوا چاہتے ہیں حیرت طاؤس پر بیٹھ کر بزور سحر بہت جلد چلی اور اس وقت آ کر پہنچی کہ برق فتیلہ میں آگ لگایا چاہتا ہے اس نے فوراً ایسا سحر پڑھا کہ برق بے حس و بے حرکت ہو گیا اس نے آ کر شاہ طلسم کو پانی چھڑک کر ہوشیار کیا"۔ ؎

اس اقتباس میں برق نے بادشاہ طلسم کو قتل کرنے کے ارادے سے جو طریقہ اپنایا ہے اس میں ڈائنامیٹ کا بھرپور تصور ابھرتا ہے ۔کسی بھی جگہ پر بارود بچھانا اور اس میں آگ لگانے کی لئے فیتہ تیار کرنا اور اس کے ذریعہ خود کو محفوظ اور فاصلے پر رکھتے ہوئے دشمن کو ختم کرنے کے اس طریقہ کو طلسم ہوش ربا کے مصنف نے صدیوں پہلے پیش کر کے اپنے سائنٹفک نظریات کی سند پیش کی ہے۔

"دونوں فن سحر و ساحری میں مشاق شاہین طلسم زین تھرا گئی لکہ بائے ابر لہرا لہرا کر گر رہے ہیں کبھی کوکب ابر سحر میں چھپ گیا سحر کر کے مثل آفتاب چمکا کبھی افراسیاب پر چادر خونی گری مخفی ہوا مثل شعلہ جوالہ چادر خونی کو توڑا کبھی آفتاب بنے ٹکڑیں چلیں شعلے بھڑک کر گرے باغ تمام پامال پھول جلے ہوئے نخل کٹے ہوئے طائر کباب ہو کر گرے نہریں خشک ہو گئیں قصر گرے خاک اڑ رہی ہے نرگس شہلا نے آنکھیں بند کرلیں کہ پامالی چمن نہ دیکھوں سنبل نے بال کھول دیے سوسن خاموش

؎ داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوش ربا از شکیل الرحمن، صفحہ ۱۴۱ تا ۱۴۲

عروسانِ چمن کو رقت کا جوشِ نخل اکڑ نا بھول گئے باغ میں نئے گل پھولے سروِ گلشن پر آرے غم کے چل رہے ہیں دل سے عندلیبانِ خوشنوا کے شعلے نکل رہے ہیں عجب طرح کا باغ میں ہنگامہ ہے۔ ہر پھول کا رنگ دگرگوں گل لالہ کا کلیجہ خون۔ افراسیاب وکوکب سے کئی مرتبہ سامنا پڑا جب افراسیاب نے وار کیا کوکب نے دفع کر دیا تلواروں سے چنگاریاں نکل رہی ہیں، دونوں شعلہ جوالہ رضوان جادو ایک نخل کے سائے میں کھڑی ہوئی افراسیاب پر سحر کر رہی ہے افراسیاب طرف کوکب کے متوجہ ہوا یعنی ہاتھ تلوار کا مارا کلائی پر افراسیاب کی گولہ پڑا ارے کہہ کر پیچھے ہٹا کلائی پر آبلہ پڑ گیا بہ قہر وغضب طرف رضوان کے دیکھا معلوم ہوا اس نے گولہ مار کر کوکب کو میرے ہاتھ سے بچا لیا ورنہ یہ وار خالی نہ جاتا غصے میں تلوار پٹک کر جست کی برابر رضوان کے پہنچ گیا کوکب نے پلٹ کر دیکھا رضوان جادو وافراسیاب سے تیغ چلنے لگا رضوان برس پڑی جرأت کر کے کئی تیغے مارے افراسیاب نے سب وار خالی دیے روکتے روکتے ایک مقام پر کمر بتا کے سر پر ہاتھ مارا رضوان نے سپر سحر کو اٹھا دیا تیغہ برق تاب افراسیاب ابر سپر سے کب رکتا ہے سپر کے دو ٹکڑے ہوئے ہر چند رضوان نے اپنے کو بچایا افراسیاب کا وار خالی نہ گیا اس ماہ پیکر کے دو ٹکڑے ہوئے ستارہ سحری لہرا کے زمین پر گرا یا، شمع انجمن گل ہوئی کوکب روشن ضمیر قہر وغضب میں افراسیاب پر جا پڑا او نامرد تجھ کو حجاب نہ آیا بڑا بے شرم ہے یہ کہہ کر اس زور وشور سے ہاتھ مارا کہ سپر سحر افراسیاب کٹی نشانہ ہوا زخم کھا کر افراسیاب نے دستک دی طائر پیدا ہوا کہا اے طائر دشمن نہ جانے پائے، طائر ہوش اس کا اڑا دے یہ بھی واضح رہے کہ مرنے سے رضوان کے باغ میں اندھرا ہو صدائے مہیب آ رہی

ہیں بیرغل مچاتے ہیں کچھ تدبیر بن نہیں پڑتی آواز آئی کشتی مرا نام من
رضوان جادوبود کوکب کی پلک جھپکی وہ طائر آنکھوں کے سامنے مثل برق
چمکا ارے کہہ کر کوکب نے آنکھوں پر ہاتھ رکھ لیا اس حال میں افراسیاب
نے ہاتھ مارا سر کوکب نا مور بخوبی ہوا طائر نے جو چیخ ماری غش سا آنے
لگا دل گھبرایا کلیجہ منھ کو آیا ظاہرا معلوم ہوتا ہے کہ سحر بھی فراموش ہوا
افراسیاب نے اس حال میں سایہ میں تلوار کے لیا کوکب پیچھے ہٹا سینہ پر
ہاتھ ڈالا وہ نقش حفاظت سینے پر نہ پایا اب کوکب کو یقین مرگ ہوا سوچا کہ
دشمنوں نے اپنا کام کیا مجھ سے تختی لے لی جرأت سے پیچھے ہٹتا چلا آتا
ہے افراسیاب ہر مقام پر چاہتا ہے ہاتھ تلوار کا ماروں کوکب آنکھوں سے
اشارے کرتا ہے کچھ شعلہ ہائے آتش بھڑک رہے ہیں افراسیاب کو
روکتے ہیں ضو سے شعلۂ آتش کے افراسیاب کی آنکھ جھپک جاتی ہے
اس وجہ سے رکتا ہے جب کئی مرتبہ دیکھا کہ آگ کے انگارے میری
آنکھوں کے سامنے ہیں صاف صاف ظاہر ہے کہ کوکب کو بچاتے ہیں
افراسیاب نے منھ سے حباب سحر چھوڑا اس حباب سحر نے شعلۂ آتش کو
ٹھنڈا کیا۔ اب بہ اطمینان افراسیاب بڑھا کوکب بے اختیار پکار اٹھا اے
خالق لیل ونہار اے مرے پروردگار پنجۂ بدعت سے افراسیاب کے
بچالے!" ؎

اس اقتباس کی خوبی یہ ہے کہ اس میں جنگ کے منفی اثرات کی تصویر کشی کی گئی
ہے۔ ساحر نے کہا تھا۔

بم گھروں پر گریں کہ سرحد پر
کوکھ دھرتی کی بانجھ ہوتی ہے

؎ داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوش ربا از شکیل الرحمن، صفحہ ۱۴۳ تا ۱۴۶

داستان امیر حمزہ کے اس حصہ میں تین کرداروں کی کش مکش کے اس منظر کو پیش کیا گیا جس میں افراسیاب جادو کا کردار زیادہ پر کشش ہے۔۔انداز بیان کا لطف اپنی جگہ ہے اس حصے کا حسن وہاں ہے کہ جہاں اس جنگ کا اثر فطرت پر ہو رہا ہے۔معرکہ کوکب، افراسیاب اور رضوان کے درمیان ہو رہا ہے لیکن ان کے معرکے سے باغ میں موجود عندلیبوں کو تکلیف پہنچ رہی ہے۔ پھول و غنچے پریشان ہیں۔نرگس نے آنکھ بند کر لی ہے۔سورج کی روشنی متاثر ہو رہی ہے۔ ماحول دھوئیں سے اٹا ہوا ہے۔غرض فطرت متاثر ہو رہی ہے جدید دور میں جنگ کی مخالفت تقریباً ہر بڑے ادیب اور شاعر نے کی ہے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ ایک دن کی جنگ صدیوں کے فطری سرمایے کا نقصان کر دیتی ہے اس موضوع کو مدنظر رکھ کر داستان امیر حمزہ نے اس حصہ کو تحریر کیا ہے جو سائنٹفک تصورات کی عکاسی کرتا ہے۔

ماحصل

اس تحقیقی مقالے کی تحریر کا مقصد اساطیری ادب میں ان عناصر کو تلاش کرنا ہے جن میں سائنس سے متعلق نکات پوشیدہ ہیں۔ جس دن سے انسانی زندگی کا آغاز ہوا ہے اسی دن سے دنیا میں سائنس کی ایجاد بھی ہوئی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ انسان کو اس بات کا پتہ نہیں تھا کہ اس کی زندگی کا کونسا پہلو سائنس سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ کوئی نئی بات نہیں ہے۔ انسانی فطرت ہے کہ وہ کئی کام پہلے سر انجام دیتا ہے اس بات کو سمجھے بغیر کہ اس کام کی کیا اہمیت ہو سکتی ہے۔ اس کی بہترین مثال اردو ادب کے وہ ناقدین ہیں جنھوں نے پہلے پہل اردو میں تنقید لکھنے کی جرأت کی ہے۔ مثلاً مولانا حالی، علامہ شبلی نعمانی یا مولانا محمد حسین آزاد وغیرہ۔ ان احباب نے تنقید لکھی، انہیں اس بات کا بالکل پتہ نہیں تھا کہ انہوں نے جو تحریر لکھی ہے اس کو مستقبل میں تنقید کا نام دیا جائے گا۔ حالی نے اپنی شاعری کے جواز کے طور پر اپنی معرکۃ الآرا تصنیف ''مقدمہ شعر و شاعری'' تحریر کر ڈالی۔ معیار کے اعتبار سے دیکھا جائے تو وہ کتاب آج تک اپنی مثال آپ ہے۔ کئی ناقدین نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ آج تک تنقید پر بے حساب کتابیں لکھی جا چکی ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ تنقید آج بھی صرف حالی کے مقدمہ کی حد تک ہی محدود ہو کر رہ گئی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ حالی کو اپنی تنقیدی کتاب تحریر

کرتے ہوئے اس بات کا بالکل ہی اندازہ نہیں تھا کہ وہ کتنا بڑا کارنامہ انجام دینے جا رہے ہیں۔ اس لئے کہ انہیں ان کے کام کی اہمیت کا اندازہ نہیں تھا۔

ادب کے انداز میں ہی دنیا میں انسان اپنی زندگی کو آسان اور خوشگوار بنانے کے ارادے سے ایسے کئی کارنامے انجام دے چکا ہے جن کی زمانہ حال میں بہت اہمیت ہے لیکن اس دور کے انسان کو اس کا اندازہ نہیں تھا۔ سائنس انسان کی ضرورت ہے۔ اس کے بغیر انسان دنیا میں زندگی ہی نہیں گزار سکتا۔ زندگی کے ہر قدم پر انسان سائنس کا سہارا لیتا ہے لیکن لاشعوری طور پر۔ بالکل اسی طرح جس طرح کوئی شاعر اپنا کلام کو تحریر کرتے ہوئے یہ نہیں سوچتا کہ اس کی شاعری کو کیا مقام حاصل ہونے والا ہے۔ وہ تو اپنے ذوق کی پذیرائی کی خاطر شعر کہتا چلا جاتا ہے۔ جب اس کا کلام کسی اچھے ناقد کے ہاتھ لگ جاتا ہے تو اس کی تنقید کے ذریعہ شاعر کے کلام کی ادبی اہمیت، افادیت اور اس کے مقام کے تعین کا فیصلہ صادر ہوتا ہے۔

قدیم دور میں انسان کی ضروریات بہت کم تھیں۔ زندگی کے تقاضے کم تھے۔ انداز زندگی بالکل سیدھا سادھا تھا۔ اس لئے اس دور کے انسان نے اپنی ضرورت کے تحت ان چیزوں کی ایجاد کی طرف توجہ دی جو اس وقت کے لئے لازمی سمجھی جاتی تھیں۔ انسان کے دنیا میں قدم رکھتے ہی اسے سب سے پہلے روٹی، کپڑا اور مکان کی ضرورت کا احساس ہوا ہوگا۔ ظاہر ہے کہ یہ تینوں چیزیں اس وقت بھی وقت طلب تھیں اور آج بھی وقت طلب ہیں۔ ان ضروریات کے حصول کے لئے جب انسان نے سوچنا شروع کیا تو اس نے مکان یا رہائش کے لئے غاروں کی طرف رخ کیا ہوگا۔ غاروں کو جنگلی جانوروں سے محفوظ رکھنے کے لئے غاروں کے دروازے بنانے کی کوشش کی ہوگی۔ اس سلسلے میں اس نے لکڑی کی مدد سے دروازے بنائے ہوں گے۔ اس عمل کے لئے ہتھیار کی ضرورت محسوس ہوئی ہوگی۔ جب ایک ہتھیار بنانے میں انسان کو کامیابی ہوئی تو یہ اس کا سائنسی کارنامہ نہیں تو کیا ہے۔ تاریخ گواہ ہے کہ

ایک پتھر سے ایک لکڑی کو باندھ کر سب سے پہلو ہتھیار بنایا گیا ہے۔ یہی ہتھیار آج ہتھوڑی، کلہاڑی وغیرہ کی شکل میں انسان کی کئی ضرورتوں کو پورا کر رہا ہے۔انسان کا اولین ہتھیار اس لحاظ سے سائنس کا کرشمہ نہیں تو پھر کیا ہے۔ہم نے جن انسانوں کو جاہل ،لاعلم،گنوار وغیرہ ناموں سے یاد کیا ہے ان کے پاس عملی طور پر سائنس کی کارنامے ملتے ہیں۔اس کی ایک بہت بڑی وجہ یہ ہے کہ اس دور کا انسان خودکفیل ہوا کرتا تھا۔کسی بھی معاملے میں وہ دوسروں پر اکتفا کر کے نہیں بیٹھتا تھا۔انسان کی اس عادت نے اسے ہر چیز خود تیار کرنے کی طرف راغب کیا ہے۔

جدید دور میں انسان نوے فی صد ضروریات کی تکمیل کے لئے دوسروں پر تکیہ کئے بیٹھا ہے۔ مثلاً اگر کہیں سفر کرنا ہوتو ہم سواری کے منتظر ہیں۔کھانا بنانے کے لئے خانساماں کے محتاج ہیں۔پانی کے لئے میونسی پالٹی کی طرف دیکھتے ہیں۔مکان بنانے کے لئے انجینئرس کے محتاج ہیں۔لیکن قدیم دور کا انسان اپنا مکان خود تعمیر کرتا تھا۔اپنے لئے پانی کا انتظام خود کیا کرتا تھا۔اپنا کھانا خود تلاش کرتا تھا۔غرض اس طرح اپنی ضروریات کو پورا کرنے کی جب کوشش کر رہا ہوتا تھا تو ظاہر ہے کہ اس نے پانی کے حصول کے لئے رسی بھی خود ہی بنائی ہوگی۔کنواں بھی خود ہی نکالا ہوگا۔کھانے کی تلاش میں جب جانوروں کے شکار پر نکلا ہوگا تو ہتھیار بھی خود ہی بنائے ہوں گے۔یہ تمام عمل ان کی سائنسی تجربات کی غمازی کرتے ہیں۔لیکن جدید دور کا انسان ان پہلوؤں پر غور کرنے کے بجائے قدیم دور کے انسان کو جاہل قرار دے کر اپنے آپ کو بڑا مہذب اور بڑا سائنس دان ثابت کرنے کی فکر میں لگا ہوا ہے۔جدید علوم ،خصوصاً سائنسی علوم ماضی سے رشتہ توڑلیں تو شاید اپنا سفر جاری نہیں رکھ سکیں گے، کیوں کہ ہر علم کی بنیاد ماضی پر رکھی ہوتی ہے۔ماضی سے بے نیازی مستقبل سے ہاتھ دھو بیٹھنے کی مترادف ہے۔اسی خیال کے مدنظر راقم الحروف نے سوچا کہ ہندوستان کا بنیادی ادب اساطیری ادب کہلاتا ہے،تو اس میں سائنسی پہلوؤں کا پایا جانا بھی لازمی ہے۔غرض

اسی خیال کو تقویت دینے کی خاطر جب تحقیقی کام شروع کیا گیا تو کئی پہلو سامنے آئے جن کا تعلق براہ راست جدید سائنس سے ہے۔

اساطیری ادب میں سائنس کے مضمرات کی تلاش شروع کی گئی تو چند باتوں کا انکشاف ہوا جن پر روشنی ڈالنا لازمی ہے۔قدیم دور کے انسان کے سامنے سب سے پہلا مسئلہ اپنے دفاع کا تھا۔ یہ حقیقت ہے کہ دنیا کی ہر مخلوق انسان کی دشمن ہے، چاہے وہ جاندار ہو یا بے جان۔اس سلسلے میں انسان کا سب سے بڑا دشمن خود انسان ہے۔اس مسئلہ کو حل کرنے کے لئے انسان نے اپنے دفاع کے ذرائع تلاش کرنا شروع کیا۔دفاع کا بہترین ذریعہ انسان کی اپنی طاقت ہے۔غرض انسان نے اپنی طاقت کو بڑھانے اور اپنے آپ کو اپنے ماحول میں مضبوط ثابت کرنے کے لئے جو بھی طریقے مناسب ہو سکتے تھے اس کو اختیار کیا۔اس سلسلے میں ورزش ،کا عمل بہت ضروری تھا۔اس لئے اساطیری ادب میں تعلیم کو جو سلسلہ تھا وہ جنگ کی تعلیم سے شروع ہوتا ہے۔جنگ کی تعلیم اصلحہ کے بغیر ممکن نہیں اس لئے اصلحہ کی ایجاد پر توجہ دی گئی۔ جو اصلحہ اس وقت رائج تھا اس میں تیر،تلوار، گرز اور نیزہ کا شمار ہوتا ہے۔اساطیر میں اس کے علاوہ ایسا اصلحہ بھی استعمال کرنے کے حوالے ملتے ہیں جن میں سائنس کے مضمرات پائے جاتے ہیں مثلاً ایک کمان سے کئی تیروں کا نکلنا۔ یہ بات حیرت انگیز ہے کہ ایک کمان سے کئی تیر کیسے نکل سکتے ہیں۔یقیناً ایسا نہیں ہوا ہوگا۔لیکن اساطیری اہل قلم اس طرح کے ہتھیار کا حوالہ پیش کرکے یہ ثابت کرنا چاہتے تھے کہ ایسا ممکن ہے کہ کبھی نہ کبھی ایک ایسا ہتھیار ضرور بنایا جا سکتا ہے جس میں ایک عمل کے کئی ردعمل منظر عام پر آجائیں۔آج ہمارے سامنے مشین گن کا وجود اساطیری اہل قلم کی اسی پیشین گوئی کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔اس طرح کے ہتھیاروں کو اساطیر میں یا تو دیوی دیوتا کے وردان کا نام دے دیا گیا ہے یا جادو کا اثر بتایا گیا ہے۔اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ اسطیری اہل قلم کے ذہن میں اس طرح کے ہتھیار کا تصور تھا جسے انہوں نے اپنی

تحریروں میں پیش کر دیا۔عوام کی پہنچ ان اہل قلم کے تخیل تک ناممکن تھی اس لئے انہوں نے دیوی دیوتاؤں اور جادو کا سہارا لے کر اپنا نقطہ نظر عوام کے سامنے رکھ دیا جس کو عوام نے تقدس کی بنیاد پر قبول کر لیا۔

اسی طرح اس دور کے انسان کے سامنے دوسرا چیلنج سفر تھا۔سفر کے لئے سواری کا تصور تو تھا لیکن سواریاں بالکل محدود تھیں ۔ ہر سواری کسی نہ کسی جانور کی مدد سے تیار کی جاتی تھی ۔سفر کی تیز رفتاری جانور کی رفتار پر مشتمل تھی ۔اس طرح کی سواری تکلیف دہ بھی ہوا کرتی تھی اور وقت طلب بھی ۔اس مسئلہ کا حل تلاش کرنے کی کوشش کی گئی ہے اس میں انسانی کوششوں کو اہمیت دینے کے بجائے دیوی دیوتاؤں اور جادو یا سحر کی مدد لی گئی ہے۔

سفر کے کئی طریقے اساطیر میں دکھائے گئے ہیں۔سفر زمینی بھی ہے آسمانی بھی، پانی کا بھی ہے اور خلائی بھی۔سواری اور مسافر دونوں کی ذکر اساطیر میں موجود ہے لیکن اس طرح کی سواری ممکن ہے یا نہیں اس سے انہیں غرض نہیں اس لئے کہ ان اہل قلم کا یقین اس طرح کی سواریوں کے ذکر میں جھلکتا ہے۔ایک یقین ہے جو بولتا ہے۔انہیں یقین تھا کہ انسان خلا میں سفر کر سکتا ہے، لیکن کس طرح اس کا انہیں علم نہ تھا اس لئے انہوں نے اس دور میں جو سواریاں رائج تھیں انہیں کو خلائی سفر میں بھی استعمال کر لیا ہے۔ہوائی سفر کے تقاضے کیا ہیں اس کا انہیں علم نہیں تھا۔اس لئے کہ ہوائی سفر کا تصور سو فی صد تخیلی تھا عملی نہیں اس لئے اس کے تقاضے ان کی سمجھ میں نہیں آسکیں۔ یہ سواریاں کہیں رتھ کی صورت میں ہیں تو کہیں تخت کی شکل میں، کہیں قالین کا استعمال ہو رہا ہے تو کہیں کل کے گھوڑے کا۔اس سے اس بات کا بخوبی اندازہ ہوا کہ اس عہد کے اہل قلم کی ذہنی صلاحیت کیا تھی اور وہ کیا کہہ رہے تھے۔

اس مقالے کے تحریر کے سلسلے میں جو جستجو اور تلاش کی گئی ہے اس سے یہ حاصل ہوا کہ اساطیری ادب میں بھی سائنس کے عناصر موجود ہیں لیکن ان عناصر کو سائنس کا نام

نہیں دیا گیا ہے کیوں کہ اس دور میں سائنس کا تصور ہی نہیں تھا۔ اس مقالے کے مطالعہ کے بعد قارئین کو اساطیری ادب میں ایک نئے باب کے اضافے کا احساس ہوگا جو قابل قبول ہے۔ آج تک اساطیری ادب کو صرف فرضی کہانیاں کہہ کر اس کو نظر انداز کرنے والے اس مقالے کے مطالعہ کے بعد اساطیر کی اہمیت وافادیت پر نئے زاویے سے سوچنے اور غور وفکر کرنے پر مجبور ہو جائیں گے۔ اساطیری ادب کے ایک بہت ہی اہم گوشے کی تلاش اور اس کا اظہار ہی اس مقالے کا حاصل ہے جس کو ادبی دنیا بے شک قبولیت کا درجہ عطا کرے گی۔

کتابیات

کتب

الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر وشاعری ، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۲۰۰۲ء

ابو الحسن منصور احمد، الف لیلیٰ ، انور بک ڈپو، جامع مسجد دہلی، ۲۰۰۵ء

ابن فرید ، چہرہ پس چہرہ: ۱۹۸۰ء

دیا شنکر نسیم مثنوی گلزار نسیم ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۲۰۰۴ء

دین دیال دنیش بالمیکی رامائین دھومی مل اگروال دیہاتی پستک بھنڈار دہلی ۱۹۸۷ء

دین دیال دنیش مہابھارت دھومی مل اگروال دیہاتی پستک بھنڈار دہلی ۱۹۸۷ء

رام آسرا راز، اردو اور ہندی کا لسانیاتی رشتہ۔ نئی دہلی۔ ۱۹۷۵ء

فراقی رائے سدھنا تھ بلی رامائن فراقی جلد دوم اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۴ء

سلیم شہزاد فرہنگ ادبیات منظر نما پبلشرز، مالیگاؤں ۱۹۹۸ء

سائنس اور سائنٹسٹ، حصہ اول سائنس کی کہانیاں قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان ۲۰۰۶ء

سائنس اور سائنٹسٹ، حصہ دوم سائنس کی کہانیاں قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان ۲۰۰۶ء

گیان چند جین تحقیق کا فن ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۲۰۰۵

سید یحییٰ نشیط، اسطوری فکر وفلسفہ (اردو شاعری میں)، اصول پبلی کیشنز پونہ، ۲۰۰۸ء

شبلی نعمانی، شعر العجم حصہ چہارم ، دار المصنفین شبلی اکیڈمی اعظم گڑھ، ۱۹۹۹ء

شکیل الرحمن ، داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوش ربا ، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی ۱۹۹۵ء

شکیل الرحمن، ہندوستانی جمالیات جلد اول، موڈرن پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی ۱۹۹۴ء

شکیل الرحمن، ہندوستانی جمالیات جلد دوم، موڈرن پبلشنگ ہاؤس نئی دہلی ۱۹۹۴ء

شگفتہ موج، نل دمینتی، تیج کمار پریس لکھنؤ ۱۹۸۷ء

فرمان فتح پوری اردو نثر کا فنی ارتقا ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۲۰۰۶ء

قمر الہدیٰ فریدی، اردو داستان تحقیق و تنقید ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڈھ ۲۰۰۰ء

قمر الہدیٰ فریدی، طلسم ہوش ربا تنقید و تلخیص ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڈھ ۱۹۹۹ء

قمر رئیس، ہندوستانی اساطیر اور فکر و فلسفہ کا اثر اردو زبان و ادب پر، اردو اکادمی دہلی ۲۰۰۹ء

وحید الدین سلیم افادات سلیم نئی دہلی ۱۹۷۲ء

کامل قریشی، مرتب، اردو اور ہندوستانی تہذیب، اردو اکاڈمی دہلی ۲۰۰۶ء

محمود نیازی، تلمیحات لکھنؤ ۱۹۶۴ء

میر حسن، مثنوی سحر البیان ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڈہ، ۲۰۰۳ء

محمد فیروز الدین فیروز اللغات ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۹۹ء

رسائل

افتخار امام صدیقی، ماہنامہ 'شاعر' بمبئی، شمارہ (۴) ۱۹۸۲ء

سید عارف، مدیر ماہنامہ جواز مالیگاؤں، شمارہ ۱۲، اپریل مئی ۱۹۸۰ء

سہ ماہی اذکار شمارہ 5، کرناٹک اردو اکادمی بنگلور، جنوری تا مارچ ۲۰۰۶ء

ماہنامہ جواز شمارہ ۱۲ مدیر سید عارف سردار پریس مالیگاؤں اپریل ۱۹۸۰ء

18/4/2011

Signature

Research Scholar

Signature

Research Guide